

Sara Teresa Russo

IL SOGNO DRAMMATIZZATO
ESEMPI DAL TEATRO DEL PRIMO NOVECENTO

INDICE

INTRODUZIONE. LA MESSINSCENA DELLA COSCIENZA.....p. 3

CAPITOLO I. *LA RIGENERAZIONE* DI ITALO SVEVO.....p. 46

CAPITOLO II. *RUOTA* DI CESARE VICO LODOVICI.....p. 178

CAPITOLO III. *GLI INDIFFERENTI* DI ALBERTO MORAVIA...p.231

BIBLIOGRAFIA.....p.289

INTRODUZIONE

LA MESSINSCENA DELLA COSCIENZA

Il teatro non potrà ritrovare se stesso, costituire cioè uno strumento di autentica illusione, se non fornendo allo spettatore veridici precipitati di sogni nei quali il suo gusto per il delitto, le sue ossessioni erotiche, la sua primitività, le sue chimere, il suo senso utopistico della vita e delle cose, persino il suo cannibalismo, si riversino su un piano non convenzionale e illusorio, ma interiore. In altri termini il teatro deve ricercare con tutti i mezzi una riaffermazione non soltanto di tutti gli aspetti del mondo oggettivo e descrittivo esterno, ma del mondo interiore, cioè dell'uomo metafisicamente considerato¹.

Questa ricerca prende le mosse dall'opportunità di un ripensamento di quelle istanze innovative che investono tecniche e temi nella scrittura teatrale in Italia nella prima metà del Novecento. In particolare è parso utile rivalutare autori e opere non immediatamente recepiti e compresi sulle scene dell'epoca che proprio in quegli anni iniziavano ad accogliere le espressioni più originali della produzione drammaturgica europea.

La mia indagine, dopo un ampio lavoro di scrematura, si è indirizzata dunque verso tre drammi che, seppur per ragioni diverse, non hanno goduto di un riconoscimento adeguato da parte di una critica e di un pubblico non ancora pronti ad accettare il portato di rottura che tali testi implicavano.

In particolare questo lavoro si è concentrato su *La rigenerazione* (1927-1928) di Italo Svevo, *Ruota* (1931) di Cesare Vico Lodovici, *Gli indifferenti* (1944) di Alberto Moravia e Luigi Squarzina², soffermandosi sull'analisi puntuale di ciascun

¹ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, (1938), Torino, Einaudi, 1972, p. 207.

² Il testo è stato scritto a quattro mani dal momento che Moravia si avvale della collaborazione di un giovanissimo Luigi Squarzina, appena diplomato all'Accademia d'Arte Drammatica. Si vedrà nel capitolo dedicato al dramma *Gli indifferenti* come sia ineludibile il contributo di Moravia alla trascrizione, considerato anche il fatto che il testo narrativo di riferimento, dotato di una struttura prettamente teatrale, rappresenti una tappa fondamentale nella costruzione della poetica moraviana.

dramma per mettere in luce i procedimenti attraverso i quali gli autori sono riusciti a superare i limiti imposti dai codici della scrittura teatrale: uno di essi è sicuramente il ricorso al sogno e alla *rêverie*, che trovano spazio sulla scena senza alcuna mediazione o parafrasi verbale.

Una caratteristica fondamentale che accomuna i tre testi è la proiezione diretta dell'interiorità dei personaggi sul palcoscenico, cosicché il sogno, da elemento meramente tematico, si trasforma in un procedimento formale capace di condurre alla frammentazione dell'unità spazio-temporale e alla moltiplicazione scenica delle istanze dell'io.

Il dialogo del personaggio con se stesso, attuato mediante il ricorso alla visione onirica, si sostituisce alla comunicazione intersoggettiva. Il risorgere di pulsioni troppo a lungo sopite è in grado di mettere in crisi i valori borghesi che queste figure condividono: l'impossibilità di attuare tali desideri conduce i protagonisti a rifugiarsi nel mondo parallelo e compensatorio del sogno, con una conseguente paralisi dell'azione, sempre più immaginata e meno realizzata. La ricerca di un equilibrio fra spinte opposte e fra contraddizioni laceranti è dovuta dunque al contrasto fra le norme morali, sociali e civili e l'esigenza individuale di affermazione, di soddisfazione e di godimento.

La scelta di queste tre opere teatrali è dettata dalla constatazione che questo periodo, fecondo di impulsi di rinnovamento, rappresenta per la drammaturgia italiana un passaggio fondamentale: la generazione che si affaccia al ventesimo secolo, cresciuta nell'alveo del dramma borghese di stampo naturalistico, non può ignorare né le rivoluzionarie domande poste dal moderno teatro europeo né le provocazioni delle avanguardie. È stato necessario per me estendere la prospettiva alle opere di Ibsen, Strindberg, Evreinov e Schnitzler, modelli essenziali, oltre che per lo stesso Pirandello, per altri autori italiani come ad esempio Bontempelli, Antonelli, Rosso di San Secondo, Martini.

È senza dubbio riscontrabile sulla scena italiana dei primi decenni del Novecento una spiccata tendenza alla visionarietà; ma i tre testi scelti, che conservano una cornice classica e pure si riallacciano alle ricerche portate avanti in Europa nei decenni precedenti, riescono meglio di altri ad avvalersi di espedienti stilistici arditamente sperimentali, per raggiungere risultati non riconducibili immediatamente a specifici modelli o correnti.

L'intento è, dunque, quello di cogliere verità più profonde e prospettive più ampie, non tanto quello di rinnovare la tecnica teatrale per se stessa; si ricorre a nuove soluzioni tecniche per dire cose nuove, non perché si faccia dello sperimentalismo d'avanguardia: e, per questo, si tiene conto degli apporti di tutte le avanguardie extrateatrali, senza asservirsi a nessuna di esse. Soprattutto si tiene conto di quelle della nuova narrativa imperniata sulla centralità della prima persona, dal recupero della memoria proustiana al flusso di coscienza di Joyce e di Svevo.³

È chiaro che gli autori delle *pièces* selezionate, provenienti da esperienze formative radicalmente diverse che ne hanno influenzato poetica e immaginario, impongono un metodo analitico che evidenzia le peculiarità stilistiche e tematiche di ognuno: per quanto riguarda Svevo e Moravia è stato necessario per me mettere in luce i differenti processi di contaminazione a livello di linguaggio tra la materia teatrale e la matrice narrativa da cui i due scrittori partono; per quanto riguarda Lodovici, traduttore e drammaturgo puro, si è rivelato determinante invece individuare gli espedienti visivi e musicali, che mostrano l'estrema perizia nel dominare i codici della scena e l'originalità con la quale l'autore ha saputo rielaborare le potenzialità offerte dal montaggio cinematografico e i portati futuristi.

La rigenerazione, *Ruota*, e *Gli indifferenti* palesano, come vedremo, tre soluzioni rispetto al problema della rappresentabilità a teatro della coscienza dei personaggi e della soggettivizzazione del tempo, senza percorrere però strade propriamente fantastiche o surreali.

Nella costruzione di questi testi teatrali, gli autori partono da un tipo di impianto classico ma vi immettono elementi tipici della crisi del dramma, inserendosi quindi nella scia degli autori analizzati da Szondi⁴ che hanno saputo introdurre nel genere teatrale formule e procedimenti stilistici propri della comunicazione narrativa, come ad esempio una gestione del tempo lontana dalla rigidità imposta dalla struttura teatrale tradizionale, e al contrario ricca di anacronie, ellissi, dilatazioni.

Le coordinate spazio-temporali passibili di improvvise mutazioni da entità oggettive e assolute si relativizzano nella penna del drammaturgo trasformandosi in elementi soggettivi. Secondo Szondi, lo scarto fra dramma classico e dramma della modernità sembra consistere nell'introduzione nel rigido modello teatrale di una

³ G. Pullini, *Tra esistenza e coscienza. Narrativa e teatro del '900*, Milano, Mursia, 1986, pp. 89-90.

⁴ P. Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Torino, Einaudi, 1962.

temporalità “espansa” e dall’inserimento di una tematica propriamente romanzesca. Non è inutile a questo proposito ricordare che tra la fine dell’Ottocento e i primi decenni del Ventesimo secolo si assiste al fiorire di una serie di testi caratterizzati da un «elevato quoziente di opacità⁵» poiché il loro statuto appare di difficile collocazione di genere: la scrittura teatrale nel corso del Novecento si orienta sempre di più verso un libero montaggio narrativo delle sequenze drammatiche e una frammentaria articolazione delle scene. Questi procedimenti, che tendono a riprodurre la libertà strutturale della forma romanzesca, sono funzionali alla resa della percezione soggettiva del tempo all’interno della struttura teatrale e all’inclusione del conflitto di entità puramente psicologiche.

Secondo l’analisi svolta dal saggista ungherese, il dramma affermatosi alla fine dell’Ottocento avrebbe scardinato la struttura dominante fin dall’epoca post-rinascimentale. Lungo l’arco di questi secoli si era imposto un tipo di teatro che affermava la sua assolutezza; eliminati prologo ed epilogo, in quanto retaggi medievali e rinascimentali, che ponevano l’accento sul carattere illusorio della rappresentazione, il testo teatrale diviene un nucleo autosignificante, che esclude il mondo esterno e che non tradisce mai la sua natura artificiosa. Il dramma classico si basa su alcuni principi essenziali: il rapporto intersoggettivo, espresso nel dialogo; lo scambio di battute che simulano la naturalezza della comunicazione interpersonale diretta; l’estromissione di qualsiasi legame con il pubblico, che partecipa solo passivamente alla rappresentazione; la fusione fra attore e personaggio interpretato; l’azione presentata come una successione assoluta di attualità (unità di tempo), e caratterizzata da contiguità spaziale (unità di luogo); l’evento sempre motivato, non abbandonato al caso e in ultima analisi unitario. Il dramma classico è, dunque, un organismo compatto che si presenta come una costruzione primaria, e non come la rappresentazione di qualcosa esistente all’esterno di esso.

Il duplice compito del drammaturgo è quindi l’attualizzazione e la funzionalizzazione; dialogo e azione rappresentano le due categorie formali più importanti per la costruzione di un testo teatrale classico.

La vera rivoluzione della drammaturgia trova origine, secondo Szondi, dall’opera di autori come Ibsen, Cechov, Strindberg, Maeterlinck, Hauptmann, che per primi hanno immesso nelle loro opere elementi di destabilizzazione dei consueti

⁵ A. Guidotti, *Scrittura, gestualità, immagine, La novella e le sue trasformazioni visive*, Pisa, Edizioni ETS, 2007, p. 13.

canoni. Il saggista individua poi alcuni scrittori che successivamente utilizzeranno in modo più consapevole e programmatico gli stilemi formali del dramma moderno: Brecht, Pirandello, Wilder, O'Neill, Miller⁶.

La grande novità è rappresentata dall'introduzione nel dramma dell'epicizzazione; cioè, in qualche modo, dalla progressiva assunzione nella forma teatrale di tecniche prese a prestito dalla forma narrativa. Il drammaturgo si rende visibile o proiettandosi in uno dei personaggi o spezzando in modo evidente le tre unità aristoteliche; in questo modo si esplicita la presenza di un "montatore" che media la presentazione degli eventi e si avvicina al narratore romanzesco.

Inoltre il dramma si apre verso il passato e il futuro, perciò verso due dimensioni temporali che non appartengono all'attualità dell'azione scenica.

Il problema del tempo è centrale già in Ibsen, autore della fase di transizione, (si vedano per esempio *I pilastri della società* del 1877, *Spettri* del 1881, *Rosmersholm* del 1886, *La donna del mare* del 1888) quando ritrae personaggi schiacciati da un passato da cui non riescono a liberarsi: la memoria riporta alla luce traumi remoti, colpe antiche e tare ereditarie che riemergono attraverso lucidi monologhi e feroci dialoghi.

L'elemento onirico funge da suggestivo *trait d'union* fra una drammaturgia più legata a schemi tradizionali e una scrittura nuova che, da Ibsen e Strindberg in poi, ha cercato di scardinarne le regole, fino ad arrivare alle audaci prove delle avanguardie storiche.

La destrutturazione tipica del sogno («sconvolge ogni cosa violentemente, come in un caleidoscopio⁷») si riflette nella drammaturgia dei primi anni del

⁶ In *Strano interludio* (1928) di O'Neill il personaggio offre agli spettatori contemporaneamente i due piani della propria realtà: quella apparente, ufficiale, formale, attraverso le battute che pronuncia ad alta voce nel dialogo con gli altri personaggi; e quello intimo e sincero attraverso le battute sussurrate a bassa voce, come fra sé che ci informano sui suoi contrasti interni, i moti inconfessabili, le fantasie irrealizzate.

Nelle opere di Miller e di Wilder il passato non è evocato attraverso il dialogo ma viene direttamente rappresentato: il ricordo cioè accade sulla scena senza che se ne parli come invece accadeva in Ibsen. Con i drammi *Il lungo pranzo di Natale* (1931) e *Piccola città* (1938) di Thornton Wilder si assiste al radicale abbandono del naturalismo scenico e l'immissione nel teatro di una forte matrice filosofica e simbolica. Attraverso l'abolizione della scenografia, l'uso di oggetti immaginari, la banalizzazione e stilizzazione della trama, la rappresentazione diretta del fluire del tempo, l'introduzione all'interno del dramma della figura del Direttore di scena (con la funzione di vero e proprio narratore epico che ha coscienza dello statuto fittizio degli altri personaggi), Wilder tende a rendere esplicito il momento della rappresentazione e a distruggere ogni illusione scenica. In Miller e in particolare nel dramma *Morte di un commesso viaggiatore* del 1949 al rapporto intersoggettivo subentrano le immagini che popolano il mondo interno dei personaggi che, isolati dal contesto e incapaci di vivere il momento presente, vengono assaliti dai ricordi involontari. Il palcoscenico accoglie una realtà puramente soggettiva, generata dalla psiche del personaggio che spezza l'unità di tempo e di luogo drammatica.

⁷ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, (1899), Torino, Boringhieri, 1966, vol. III, p. 61.

Novecento dove si assiste alla giustapposizione solo apparentemente casuale e confusa di azioni e immagini: il sogno non è mero elemento tematico ma incide nella struttura drammatica, che si piega a riprodurre mimeticamente la frammentazione della visione onirica.

Ampiamente esplorato in ambito narrativo in periodo romantico da autori come E.T.A. Hoffmann, Gérard de Nerval e Barbey d'Aurevilly, il sogno, la cui rappresentazione drammatica è resa difficoltosa dalla concretezza del palcoscenico, diventa fondamentale nel teatro a partire dalla fine dell'Ottocento, riuscendo a mostrare identità multiformi e mutamenti improvvisi di tempo e spazio in una direzione che a poco a poco forza l'impianto naturalista.

I primi drammi propriamente antinaturalistici come *La notte di San Giovanni* (1853) e *Peer Gynt* (1867) di Ibsen⁸ e *Per-cerca-fortuna* (1882) di Strindberg, prendono come punto di partenza la tradizione fiabesca nordica, con la volontà di superare i limiti angusti della rappresentazione della realtà, in cui i molteplici luoghi dell'azione scenica sono più il riflesso di una fantasia visionaria del protagonista che luoghi reali.

Già ne *La notte di San Giovanni*, una traduzione folkloristica scandinava dei temi di *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, si nota l'intenzione di dotare il sogno e le apparizioni fantastiche di una funzione chiarificatrice dell'interiorità dei protagonisti. Tuttavia la visione onirica non è più soltanto un tema, ma si trasforma nel vero e proprio fulcro del dramma, pur continuando Ibsen a muoversi entro le strutture del realismo. L'esperimento apre chiaramente nuove prospettive alla forma teatrale. È come se Ibsen, con quella che Tessari definisce una

⁸ I testi di Ibsen sulla scena italiana si impongono all'immaginario del pubblico già dalla fine dell'Ottocento grazie soprattutto alle interpretazioni di Eleonora Duse, fra le prime a presentare le opere del drammaturgo norvegese su territorio nazionale: nel 1891 porta *Casa di bambola* con la compagnia da lei diretta presso il Teatro dei Filodrammatici a Milano mentre nel 1898 *Hedda Gabler* a Firenze e nei primi anni del Novecento *La donna del mare* e *Rosmersholm*. Quest'ultimo dramma la vede protagonista nel 1905 a Trieste e nel 1906 al Teatro della Pergola di Firenze nell'allestimento sperimentale e proto avanguardistico curato dall'artista inglese Edward Gordon Craig. Condizionano in particolare uno spettatore attento come Svevo che a Trieste ha la possibilità di assorbire le nuove influenze europee grazie ai numerosi palcoscenici che la città di confine ospita. Ricordo che Scipio Slataper nel 1911 dedica la sua tesi di laurea proprio all'opera di Ibsen. La ricerca è stata poi pubblicata dai Fratelli Bocca. Cfr. S. Slataper, *Ibsen*, Torino-Milano-Roma, Fratelli Bocca, 1916.

Per quanto riguarda *Peer Gynt*, si rimanda al saggio di Rolf Fjelde, *Naturalism, and the dissolving self* che fa risalire al *Peer Gynt* le origini lontane del teatro moderno: R. Fjelde, *Naturalism, and the dissolving self*, «The drama review», 1968, vol. 13, n.2. Per la traduzione italiana si veda: R. Fjelde, *Peer Gynt, il naturalismo e la dissoluzione dell'io* in H. Ibsen, *Peer Gynt 1928-1972*, Quaderni del teatro stabile di Torino, n. 27, Milano, Mursia, 1972.

“metafora fotografica”, appuntasse la sua attenzione non su una riproduzione naturalistica ma sulla capacità di portare alla luce il “negativo” della realtà⁹.

La stessa carica innovativa si trova nell’opera teatrale di Strindberg¹⁰: già in opere come *Il padre* del 1887 e *La signorina Julie* del 1888, la soggettività e l’elemento visionario dei personaggi iniziano a imporsi sulla visione obiettiva: nel primo testo Laura, personaggio astratto, sembra filtrata dalla coscienza del Capitano, mentre nel secondo dramma largo spazio è lasciato al racconto dei sogni ricorrenti e dalla forte valenza simbolico-erotica della signorina e del servo.

Analizzando *John Gabriel Borkman* di Ibsen, *Maltempo* di Strindberg e *Quando si è qualcuno* di Pirandello, Paolo Puppa osserva che nei tre testi è possibile individuare in nuce gli elementi di rottura che preludono al vero e proprio superamento del dramma tradizionale:

il Tempo da diacronico e rettilineo [...] ruota in se stesso, si fa psicoticamente circolare riproponendo il passato, singolo e collettivo, onto e filogenetico, e non con *revival* idillici, bensì con torsioni luciferine e allucinanti. Il passato, dunque, che annulla il presente e impedisce di fatto il futuro, riproposto con una memoria all’improvviso involontaria, cioè non filtrata dalle catalogazioni ammaestrate del ricordo, per esprimerci con Benjamin. È lo spazio in pratica che si temporalizza, che sprofonda nella Notte, per attraversarla puntando all’oltre, all’invisibile.¹¹

È solo con la produzione matura di Strindberg che avviene il vero e proprio superamento della riproduzione mimetica della realtà oggettiva. La struttura fiabesca è sostituita con quella onirica e il percorso compiuto dai protagonisti non avviene più tra stregonerie e incantesimi, ma tra allucinazioni e incubi.

Dopo un periodo dedicato a studi filosofici, di scienze naturali, alchimia, chimica mineraria, fotografia, effetti della luce, botanica, che abbraccia un arco di cinque anni (dal 1892 al 1897) l’autore svedese trasfonde queste nuove esperienze e conoscenze nella produzione teatrale successiva che inizia con il rivoluzionario *Verso Damasco I* (1898).

⁹ R. Tessari: *Il teatro e l’altra metà della vita. Funzioni del sogno nella drammaturgia e nelle ipotesi sceniche di Ibsen, Strindberg e Pirandello* in AA.VV., *Alle origini della drammaturgia moderna: Ibsen, Strindberg, Pirandello, Atti del Convegno Internazionale, Torino 18-20 aprile 1985*, Genova, Costa&Nolan, 1987.

¹⁰ Si ricordano anche alcune opere narrative: in *Diario occulto* (1896-1908) e *Inferno* (1897), per esempio, Strindberg descrive esperienze visionarie che possiedono una concretezza tale da cancellare i confini usuali fra realtà e sogno. Tra l’altro Strindberg aveva assistito agli esperimenti di ipnosi a cui a Parigi si dedicava Charcot presso l’ospedale della Salpêtrière.

¹¹ P. Puppa, *I luoghi della notte*, in AA.VV., *Alle origini della drammaturgia moderna: Ibsen, Strindberg, Pirandello, Atti del Convegno Internazionale, Torino 18-20 aprile 1985*, cit., p. 148.

Strindberg è il primo a mettere in scena un mondo di sogni nella nuova prospettiva del pensiero psicologico moderno: in *Verso Damasco I, II, III* (1898-1904) e *Il sogno* (1901) si assiste alla completa disgregazione delle unità spazio-temporali e all'irruzione prepotente della soggettività del personaggio che si concretizza sulla scena. Lo spazio teatrale si trasforma in uno spazio vuoto, astratto, pronto ad accogliere, senza soluzione di continuità, le visioni, i sogni, gli incubi dei personaggi. La scena diventa così lo spazio dell'interiorità esibita e oggettivizzata, il luogo ideale per accogliere le proiezioni in termini concreti della realtà psicologica (non è un caso che fu proprio August Strindberg a introdurre nel teatro moderno il cambiamento di scena a vista). Anche la categoria temporale è rivoluzionata da questa soggettività: passato, presente e futuro diventano piani capaci di intersecarsi fra di loro con estrema libertà.

I personaggi di Strindberg perdono identità e nome per trasformarsi in entità psichiche astratte incapaci di distinguere la realtà dal sogno: per lo Sconosciuto, protagonista della trilogia di *Verso Damasco*, il viaggio non è altro che un itinerario nel proprio mondo interiore e i luoghi sono solo proiezioni della memoria.

Con lo Stationendrama *Verso Damasco* Strindberg raggiunge il massimo livello della drammaturgia soggettiva¹²: all'unità d'azione tradizionale subentra l'io del personaggio, capace di risolvere la continuità del racconto attraverso una successione di scene. I personaggi sono proiettati in una sorta di peregrinazione immaginifica nella quale, distrutto il tempo, passato e presente vengono a coincidere; essi non sono altro che emanazioni soggettive dello Sconosciuto, ovvero un «oggettivarsi dell'io sotto i propri occhi, il rovesciarsi della soggettività esaltata in una sorta di oggettività¹³».

Con Strindberg ha inizio quella che più tardi prenderà il nome di «drammaturgia dell'io» e che costituirà per decenni il quadro della letteratura drammatica. Il dramma riceve il compito di rappresentare accadimenti psichici segreti e si concentra sul personaggio centrale, limitandosi esclusivamente ad esso o considerando tutto il resto dal suo punto di vista.

Una delle opere più spiazzanti del primo Novecento è senza dubbio *Il sogno* (composto nel 1902 ma pubblicato solo nel 1907) che, pur non essendo concepito come un sogno sceneggiato di un personaggio, riprende la struttura tipica delle

¹² P. Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, cit.

¹³ *Ivi*, p. 39.

visioni notturne. Lo stesso Strindberg appone al testo una riflessione in cui esplicita la propria intenzione poetica:

In questo «sogno», [...] l'Autore ha cercato di imitare la forma sconnessa ma apparentemente logica del sogno. Tutto può avvenire, tutto è possibile e probabile. Tempo e spazio non esistono [...]: un misto di ricordi, esperienze, invenzioni, assurdità e improvvisazioni. I personaggi si scindono, si raddoppiano, svaniscono, prendono consistenza, si sciolgono e si ricompongono. Una coscienza, tuttavia, sovrasta tutto, quella del sognatore: per essa non ci sono segreti, inconseguenze, scrupoli, leggi.¹⁴

Perciò appare quasi incredibile che testi come *Verso Damasco* e *Il sogno* siano stati scritti prima o contemporaneamente all'*Interpretazione dei sogni* freudiana che sembrano invece presupporre: nella sua analisi dedicata ai meccanismi psichici che entrano in gioco durante l'attività onirica, Freud osserva che i sogni mancano di ordine, che non si può applicare al loro contenuto la legge di causalità, e che il sonno comporta la rinuncia alla direzione volontaria del decorso delle rappresentazioni.

Il sogno riesce a condensare in un brevissimo tempo un contenuto percettivo nettamente superiore al contenuto di pensiero che la nostra attività psichica è in grado di controllare durante la veglia.¹⁵

Degno di nota nel senso della ricerca più onirico-metafisica che Strindberg compie in quel giro d'anni è *La sonata dei fantasmi*, un kammerspiel del 1907. Vi si muovono personaggi che hanno perduto la loro identità: il Vecchio, lo Studente, il Defunto, la Mummia, la Signora in nero, il Colonnello, la Fanciulla, non devono essere considerati come realmente esistenti bensì come proiezioni di stati d'animo.

Come suggerisce Martin Esslin ne *Il teatro dell'assurdo*, si può osservare che gli autori più rappresentativi del nuovo teatro abbiano iniziato, paradossalmente, con lo scrivere testi di stampo naturalistico:

È significativo e in un certo senso paradossale che lo sviluppo del soggettivismo psicologico che si manifesta nelle opere oniriche di Strindberg sia lo sviluppo diretto e logico del movimento che ha portato al naturalismo. È il desiderio di rappresentare la realtà che

¹⁴ A. Strindberg, *Il sogno*, (1907) a cura di Giorgio Zampa, Milano, Adelphi, 2005, p. 11.

¹⁵ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 68.

inizialmente porta alla descrizione spietatamente vera delle apparenze e in seguito alla conclusione che la realtà oggettiva, le apparenze, sono solo una parte, relativamente insignificante del mondo reale.¹⁶

È necessario distinguere il genere fantastico che ha dominato l'Ottocento da quello che caratterizzerà la letteratura del Ventesimo secolo: lo spartiacque fondamentale è rappresentato proprio dall'affermazione delle teorie psicanalitiche grazie alle quali si passa da un immaginario dominato dalla fede in un aldilà spiritualistico, demoniaco, magico, fiabesco, a un aldilà interiore, psichico e inconscio¹⁷. Infatti più che un'evasione in un mondo altro dominato dal meraviglioso, il fantastico diventa nel Novecento uno specchio deformante della realtà, uno strumento per decifrare l'assurdità del mondo, una proiezione di ossessioni intime, di angosce arcaiche che invano si è tentato di rimuovere dalla coscienza.

Paradossalmente nei testi teatrali che accolgono il sogno, scritti fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, non possiamo riscontrare una volontà di allontanamento dalla realtà ma piuttosto una sua analisi più esasperata e meno esteriore. Pur accogliendo le tematiche, le suggestioni e le atmosfere¹⁸ presenti nell'opera narrativa di Potocki, Gautier, Hoffmann e Nerval (in cui dominano temi come la scissione della personalità, lo sdoppiamento e il gioco fra sogno e realtà, spirito e materia), nei drammi presi in esame è difficile applicare la categoria di fantastico, se è vero, come sostiene Todorov, che «la psicoanalisi ha sostituito (e di conseguenza ha reso inutile) la letteratura fantastica»¹⁹.

Per l'argomento trattato da questa ricerca è imprescindibile una disamina, anche se sommaria, del lavoro di Arthur Schnitzler, un narratore e un drammaturgo

¹⁶ M. Esslin, *Il teatro dell'assurdo*, Roma, Abete, 1975, pp. 343-344.

¹⁷ Cfr. A. Guidotti, *Surrealismo e fantastico nel Novecento*, (1970), Roma, Editalia, 1999, p. 8.

¹⁸ Cfr. T. Todorov, *Introduzione alla letteratura fantastica*, (1970), Milano, Garzanti, 1991, p. 122: «Il mondo fisico e il mondo spirituale si interpenetrano: le loro categorie fondamentali si trovano di conseguenza modificate. Il tempo e lo spazio del mondo soprannaturale, [...] non sono il tempo e lo spazio della vita quotidiana. Il tempo, qui, sembra sospeso, si prolunga ben al di là di ciò che si crede possibile».

¹⁹ *Ivi*, p. 164. Non è questa la sede per mettere in luce il dibattito che il saggio di Todorov scatenò in Italia. Si veda fra gli altri I. Calvino, *Definizioni di territori: il fantastico*, in ID., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980. Per una panoramica più ampia sull'argomento rimando ad A. Guidotti, *Surrealismo e fantastico nel Novecento*, cit.

che nei confronti della psicanalisi ha nutrito un interesse profondo e duraturo, testimoniato dalle sue opere e dal rapporto personale instaurato con Freud²⁰.

Il paradigma Schnitzler-Freud appare significativo anche per comprendere come sia sterile cercare di individuare una influenza univoca della scienza sulla letteratura: al contrario, psicoanalisi e creazione artistica, sin dalle origini della prima, si mantengono in un continuo dialogo e in un reciproco rapporto di contaminazione. Sia detto tra parentesi, una riflessione simile si può bene adattare anche al caso di Svevo, che non si è limitato ad appropriarsi di alcuni concetti della psicoanalisi che gli erano congeniali, ma li ha in parte anticipati e in parte arricchiti di nuovi significati, importandoli e rielaborandoli nelle proprie opere.

Tra i primi a leggere *L'interpretazione dei sogni* al momento della sua uscita nel novembre 1899²¹, Schnitzler, che del resto aveva lavorato come assistente di Jean-Martin Charcot e si era laureato in medicina con una tesi sull'ipnosi, non assorbe passivamente le nuove teorie, ma instaura con loro un rapporto dialettico e talvolta polemico, tanto da approdare egli stesso alla composizione di alcuni appunti riguardo alla psicoanalisi. Ritrovati nel 1976 da Reinhard Urbach tra le carte dello scrittore conservate nella Biblioteca Universitaria di Cambridge, gli scritti di Arthur Schnitzler sulla psicoanalisi rappresentano un gruppo organico di appunti ordinati e in parte da lui stesso datati, in un arco di tempo che va dagli inizi del 1900 al 1926.

Giuseppe Farese, uno dei maggiori studiosi italiani di Schnitzler, sottolinea l'esistenza di una reciproca influenza fra scrittore e psicoanalista austriaco ed è propenso a considerare Schnitzler estremamente vicino alle problematiche esposte da Freud, senza ridurre i suoi lavori a semplici illustrazioni letterarie delle teorie sull'inconscio, come sembra invece suggerire Urbach²².

²⁰ I due, che vivevano nella stessa città e frequentavano più o meno gli stessi circoli, avevano anche seguito negli studi universitari un percorso simile (infatti entrambi studiano nella clinica psichiatrica diretta da Theodor Meynert). Inoltre il fratello di Schnitzler, Julius, frequentava assiduamente casa Freud e Anna Freud diede lezioni private alla figlia di Arthur, Lili.

²¹ La lettura dell'opera tra il marzo e l'aprile del 1900 deve essere messa in rapporto con il racconto *Il sottotenente Gustl* che sarà pubblicato proprio in quell'anno e in cui si può individuare, per la costruzione del monologo interiore, l'influenza esercitata dalla tecnica dell'associazione teorizzata da Freud.

²² R. Urbach, *Pulsioni e vincoli, universale ed individuale*, in A. Schnitzler, *Commedia dell'estraneità e della seduzione*, Ubulibri, Milano, 2001. Theodor Reik fu allievo di Freud e amico di Schnitzler. A ventitré anni era entrato nella cerchia della Società Psicologica del Mercoledì dopo tenne una relazione sulla "Morte e la sessualità" che affrontava da un punto di vista psicoanalitico le tematiche esplorate da Schnitzler. Reik scrisse un saggio su Schnitzler (*Arthur Schnitzler als Psycholog*, Minden, J.C.C. Bruns, 1913) in cui ripercorre le tappe del rapporto personale tra lo scrittore e Freud e si concentra sui motivi del doppio e del perturbante. Si veda anche il Carteggio Schnitzler-Reik, in A. Schnitzler, *Sulla psicoanalisi*, a cura di Luigi Reitani, Milano, SE, 2001.

Prima testimonianza di un fecondo rapporto privato è una lettera che lo scrittore inviò allo psicoanalista come augurio per il suo compleanno in data 6 Maggio 1906 in cui Schnitzler dichiara di avere assorbito rilevanti e profondi impulsi dagli scritti freudiani.²³

Del resto Schnitzler aveva già precorso in alcune novelle e nell'atto unico *Paracelsus* (1898) temi quali l'ipnosi, il confine labile fra conscio e inconscio, fra sogno e veglia e menzogna e verità, tanto da indurre lo stesso Freud a confessare in più occasioni la soggezione di fronte a un autore in grado di rappresentare letterariamente e, talvolta, con alcuni anni di anticipo alcune delle sue osservazioni scientifiche²⁴.

Ma è allo stesso Schnitzler che Freud indirizza una confessione più esplicita:

Vienna, 8 maggio 1906

Stimato dottore,

da molti anni sono consapevole della vasta coincidenza che esiste tra le Sue e le mie interpretazioni di parecchi problemi psicologici ed erotici, e poco tempo fa ho avuto il coraggio di sottolinearla espressamente (*Frammento di un'analisi d'isteria*, 1905).

Spesse volte mi sono chiesto con meraviglia, dove Lei potesse attingere questa o quella segreta conoscenza che io ho acquistato con una faticosa indagine dell'oggetto, e infine sono giunto al risultato di invidiare il poeta, che altrimenti ammiro.²⁵

Ancora più interessante è un passo della lettera che Sigmund Freud scrisse all'autore di *Doppio sogno* il 14 maggio 1922, in occasione del sessantesimo compleanno dello scrittore:

Vienna, 14 maggio 1922

[...] Mi sono posto spesso in modo tormentoso la domanda perché mai in tutti questi anni non ho mai tentato di frequentarla e di intrattenere con Lei un colloquio (senza considerare naturalmente se Lei avrebbe accolto volentieri questo approccio da parte mia). La risposta a questa domanda contiene la confessione che a me sembra troppo intima. Penso di averLa evitata per una specie di "timore del

²³ A. Schnitzler, *Sulla psicoanalisi*, cit.

²⁴ In una epistola a Fliess del 19 marzo 1899, Freud aveva ammesso: «Recentemente, durante la lettura del *Paracelsus* di Schnitzler, sono rimasto stupito nel constatare fino a che punto un poeta sappia queste cose». In S. Freud, *Le origini della psicoanalisi. Lettere a Wilhelm Fliess 1887-1902*, Boringhieri, Torino, 1968, p. 381.

L'intreccio narrativo del racconto di Schnitzler *I morti tacciono* sarà esposto da Freud in *Psicologia della vita amorosa* a proposito del tabù della verginità.

²⁵ A. Schnitzler, *Sulla psicoanalisi*, cit., p. 83.

sosia”. [...] quando mi sono abbandonato alle Sue belle creazioni, ho creduto di trovare dietro la loro parvenza poetica gli stessi presupposti, interessi e risultati che conoscevo come miei propri. Il Suo determinismo come il Suo scetticismo — che la gente chiama pessimismo, — la Sua penetrazione nelle verità dell’inconscio, nella natura pulsionale dell’uomo, la Sua demolizione delle certezze convenzionali della civiltà, l’adesione dei Suoi pensieri alla polarità di amore e morte, tutto ciò mi ha commosso come qualcosa di una familiarità perturbante. [...] Così ho avuto l’impressione che Ella sapesse per intuizione — ma in verità a causa di una raffinata autopercezione — tutto ciò che io con un lavoro faticoso ho scoperto negli altri uomini.

Questo articolato rapporto di rispecchiamento è esplicitato infine da Schnitzler nell’intervista rilasciata a Georg Viereck nel 1927:

Nei miei lavori teatrali ho anticipato la teoria freudiana del sogno. Molti dei miei intrecci mi vengono in mente nel sogno. Ciò non deve sembrare strano. Ogni lavoro teatrale è prodotto nella psiche del drammaturgo prima di essere rappresentato in teatro. Un lavoro teatrale è un colloquio del drammaturgo con se stesso. Rappresentando dei conflitti sulla scena il drammaturgo combatte con la sua anima. [...] Per alcuni aspetti io costituisco un “doppio” del professor Freud. Lo stesso Freud mi ha definito una volta un suo gemello psichico. Nella letteratura io percorro la stessa strada su cui Freud avanza con temerarietà sorprendente nella scienza.²⁶

Non stupisce che in questa dichiarazione Schnitzler alluda direttamente al tema del sogno che costituisce uno dei motivi fondamentali della sua intera produzione. Forte però rimane la distanza dalle conclusioni riguardo al sogno cui era approdato Freud: nelle osservazioni di Schnitzler ricorre l’accusa di banalizzazione rivolta all’approccio psicoanalitico, colpevole di procedere in modo arbitrario e di sopravvalutare i cosiddetti simboli onirici.

Uno dei punti su cui maggiormente si concentra la critica di Schnitzler riguarda la suddivisione operata da Freud tra conscio e inconscio, che egli trova riduttiva: lo scrittore viennese a questo proposito conia il termine medioconscio o semiconscio, individuando una zona intermedia della psiche, scarsamente

²⁶ G. Viereck, *The world of Arthur Schnitzler*, in «Modern Austrian Literatur», vol. V, 1972, p. 10 traduzione di Luigi Reitani in A. Schnitzler, *Sulla psicoanalisi*, cit., p. 108. Segnalo tra l’altro la recente pubblicazione di un volume che raccoglie i sogni trascritti da Schnitzler nei suoi dirai: A. Schnitzler, *Sogni 1875-193*, a cura di Peter Michael Braunwarth e Leo A. Lensing, Edizione italiana a cura di Agnese Grieco, Milano, Il Saggiatore, 2013.

considerata dagli studi scientifici. Il medioconscio è una rappresentazione, originata dalla fantasia, in cui l'individuo si trova sospeso tra realtà e una sorta di regno delle percezioni e dei ricordi che sfugge al dominio della razionalità ma allo stesso tempo non risiede nell'inconscio.

La psicoanalisi parla di coscienza e di subconscio, ma troppo spesso trascura di considerare il medioconscio. [...] La psicologia più recente prende in considerazione più delle metafore che delle realtà psichiche. La distinzione fra Io, Super Io ed Es è ingegnosa, ma artificiale. [...] Una suddivisione in coscienza, medioconscio e subconscio si avvicinerebbe maggiormente alla realtà scientifica. In generale si presta un'insufficiente attenzione al medioconscio. Da esso, che forma il campo più ampio della vita psichica e spirituale, gli elementi emergono incessantemente al conscio o precipitano nell'inconscio.²⁷

L'indagine del medioconscio trova una sua esplicitazione formale nel primo esempio di monologo interiore in lingua tedesca nel racconto *Il sottotenente Gustl* del 1900. In queste pagine, che non contengono alcuna rappresentazione onirica, il protagonista si chiede continuamente se stia sognando o vivendo realmente alcuni avvenimenti.

Ne *La signorina Else* (1924), le parole e i pensieri della ragazza hanno luogo proprio nella sfera del medioconscio e si estrinsecano in un articolatissimo flusso di coscienza che si incastona in mezzo alla descrizione di due sogni. E anche all'interno de *La signora Berta Garlan*, romanzo a cui Schnitzler lavora nel 1901, è descritta la visione onirica della protagonista.

Nel racconto lungo *Doppio Sogno*²⁸, (*Traumnovelle*), pubblicato per la prima volta a puntate tra il 1925 e il 1926 sulla rivista «Die Dame», l'autore viennese gioca a spostare continuamente i limiti tra conscio e inconscio, facendo confluire l'uno nell'altro.

La situazione matrimoniale dei due protagonisti, Fridolin e Albertine, apparentemente idilliaca, cela un groviglio di dubbi, di aggressività, di repressione che, una volta liberati, coinvolgono i personaggi in una serie di avventure reali, fantastiche e sognate. Anche se nessuna delle avventure erotico-surreali di Fridolin riesce a compiersi, e sebbene i desideri incontrollati di Albertine siano soltanto

²⁷ A. Schnitzler, *Sulla psicoanalisi*, cit., p. 18.

²⁸ Forviante è senza dubbio il titolo italiano che non rispetta l'originale *Tramnovelle*.

immaginati o sognati, la realtà quotidiana e le dinamiche dei due coniugi risulta profondamente alterata e influenzata da ciò che hanno solo immaginato.

Riporto un passo dell'intervento di un narratore, Antonio Tabucchi, che mi pare abbia individuato con estrema lucidità il tratto fondamentale della poetica dell'autore viennese:

La pena di Schnitzler, come un bisturi che fruga i tessuti osceni dell'animo umano, è andata a scavare in territori inesplorati, quasi in una impavida *peregrinatio ad loca infecta* dove la letteratura non aveva ancora osato addentrarsi. [...] È la grande letteratura del Novecento, quella che Schnitzler ha inaugurato.²⁹

Schnitzler con un'acutezza sorprendente descrive la catabasi dell'uomo moderno fino agli abissi della coscienza mostrando come la civiltà sia «“una mano di vernice sottile”, come diceva Lombroso, sotto la quale si trovano ancora intatti gli istinti e le passioni primitive dell'animale-uomo»³⁰ e che «la normalità è il risultato di costante allerta, di reiterata vittoria contro le latenti potenze della disgregazione»³¹.

Nessun autore è riuscito probabilmente quanto Schnitzler a indagare il conflitto tra le esigenze pulsionali dell'individuo e le restrizioni imposte dal processo evolutivo e quel “regno psichico della fantasia”, quella dimensione liminale fra principio di piacere e principio di realtà, che Freud analizza nel saggio del 1907 *Il poeta e la fantasia*³²: il fantasticare o il sognare a occhi aperti è definito un atto di dissenso, di ribellione rispetto all'impossibilità di aderire completamente al presente e alla vita reale.

Il progressivo superamento delle leggi costituzionali del teatro naturalistico ha portato all'exasperazione di alcuni codici espressivi che nei primi decenni del Novecento hanno trovato uno sbocco nelle avanguardie artistiche secondo

²⁹ A. Tabucchi, *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 69.

³⁰ R. Bodei, *Destini personali, L'età della colonizzazione delle coscienze*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 61.

³¹ *Ivi*, p. 62.

³² S. Freud, *Il poeta e la fantasia* [1907], in ID., *Opere*, Torino, Boringhieri, 1972, vol. V, pp. 375-383. Per un approfondimento su questo testo rimando a A. Stara, *Freud e il disagio della fantasia*, «Allegoria 61», n.67, Anno XXV, gennaio-giugno 2013, pp. 97-106. Con il titolo *Il disagio della fantasia. Freud e la letteratura cento anni dopo «Il poeta e la fantasia»*, l'intervento è stato presentato in occasione del Convegno Annuale dell'«International Association for Art and Psychology - Gruppo di studio interdisciplinare “Arte e Psicologia”», Firenze, 12 maggio 2007.

declinazioni molto diverse. Senza aderire in modo diretto a questi movimenti, autori italiani quali Pirandello, Bontempelli, Antonelli, Rosso di San Secondo e, senza dubbio, Lodovici e Moravia, ne hanno assimilato, oltre all'urgenza rivoluzionaria, alcuni procedimenti fondamentali.

Tra le avanguardie si deve annoverare l'espressionismo tedesco che in ambito teatrale, influenzato da Strindberg e da Wedekind e sviluppatosi a cavallo fra i primi due decenni del Novecento, si pone come un movimento contrario al teatro naturalistico.³³

Nel 1918 Paul Kornfeld ne *L'uomo ispirato e l'uomo psicologico*³⁴, testo teorico che sistematizza i principi del nuovo dramma, sottolinea che se i drammi borghesi tendono a delineare l'uomo attraverso una minuziosa indagine del carattere dei personaggi, al contrario il teatro espressionista non mette in scena individui ma archetipi, allegorie e idee: è proprio per questo motivo che *le dramatis personae* espressioniste sono spersonalizzate e dotate solo di un nome generico (lo Sconosciuto, il Padre, l'Ufficiale etc...)³⁵.

Altra tecnica adottata in alcuni testi espressionisti come *Il mendicante di Sorge* del 1912 o *La trasformazione* di Toller del 1918 è quella della simultaneità delle scene rappresentate, tratto distintivo di un'altra avanguardia, quella futurista, fondamentale per lo scardinamento delle strutture naturalistiche.

Anche il movimento futurista, affermatosi in Italia nei primissimi anni del Novecento (il primo *Manifesto del futurismo* risale al 1909), parte da una visione innovativa del tempo e dello spazio, ponendo al centro del discorso teatrale proprio la compenetrazione di azioni e ambienti diversi e permeabili, attuata attraverso lo svolgimento parallelo di più azioni. Tale avanguardia appare difficilmente imbrigliabile all'interno di una interpretazione unitaria a causa delle molteplici

³³ Strindberg e l'Espressionismo si fanno strada solo negli anni Venti: del 1921 sono due articoli dedicati da Gobetti a Franz Wedekind; nel 1922 è tradotto in italiano *Risveglio di primavera* dello stesso autore, e nel 1925 vengono pubblicati i due importanti saggi *Il teatro dell'Espressionismo* di Adriano Tilgher, e *Il teatro tedesco del Novecento* di Lionello Vincenti. Dell'anno successivo sono le traduzioni italiane di *Verso Damasco* e *Sogno* di Strindberg e nello stesso giro di anni, Anton Giulio Bragaglia insieme al teatro Sperimentale degli Indipendenti mette in scena a Roma opere di Strindberg (tra cui *Sonata degli spettri*), Wedekind e Schnitzler. Sempre a Roma il Teatro d'Arte, sotto la direzione di Pirandello, rappresenta opere di Evreinov e o'Neill.

³⁴ Il saggio di Kornfeld *Der beseelte und der psychologische Mensch* è apparso nel 1918 sul n.1 del «Das junge Deutschland» a Berlino. Per la traduzione italiana rimando a P. Kornfeld, *L'uomo ispirato e l'uomo psicologico*, in P. Chiarini, Caos e geometria, Firenze, La Nuova Italia, 1969.

³⁵ Il personaggio privo del nome proprio deriva sia dalla tradizione del dramma medievale allegorico, che da alcuni testi moderni, come *Jedermann* di Hugo von Hofmannsthal, *L'Intrusa* di Maeterlinck, *Risveglio di primavera* e *Lo spirito della terra* di Wedekind, oltre che da quelli sopracitati di Strindberg.

declinazioni e contraddizioni che ha espresso e degli svariati campi dell'esperienza umana in cui ha trovato spazio (pittura, scultura, teatro, cinema, poesia, musica, moda).

Elementi fondamentali della sua poetica sono il netto rifiuto della cultura ufficiale sclerotizzata entro valori borghesi e reazionari e, di conseguenza, la necessità di essere moderni, di cogliere la vita nelle sue trasformazioni tecniche, di trovare un'espressione adeguata ai tempi della rivoluzione industriale. Sul piano estetico, a un concetto di bellezza classico basato sulla staticità, l'equilibrio, l'armonia delle parti, viene opposta dai futuristi un'idea di bellezza capace di esprimersi attraverso la velocità, la disarmonia, il contrasto e il dinamismo.

È soprattutto Boccioni, cui si deve la teorizzazione più compiuta della poetica figurativa, a manifestare la prossimità fra le idee futuriste e quelle di Bergson³⁶.

Il principale portavoce della nuova concezione di spazio e durata, è Henri Bergson (1859-1941), la cui ricerca, compresa nel quadro dell'evoluzionismo spiritualistico, polemizza con l'idea, affermata con la meccanica, di tempo visto come elemento omogeneo e reversibile, quantitativo e calcolabile. Fin dal suo primo scritto (*Saggio sui dati immediati della coscienza* del 1889) e poi più compiutamente nei lavori successivi, appare chiaro che Bergson oppone l'esperienza interiore della durata reale al tempo spazializzato della scienza e della vita pratica (in cui per convenzione gli viene conferito un valore assoluto). Nella visione del filosofo il tempo viene visto come entità eterogenea, non divisibile e non misurabile. Il tempo reale sfugge alle leggi matematiche e da categoria esterna all'uomo diventa parte integrante dell'individuo³⁷.

Lo spazio omogeneo e il tempo spazializzato non esistono in sé ma sono astrazioni necessarie ad un rapporto finzionale con la realtà: «esprimono, in una forma astratta, il duplice lavoro di solidificazione e di divisione che imponiamo alla

³⁶ Non bisogna dimenticare che proprio Giovanni Papini nel 1910 ha tradotto *Introduzione alla metafisica* di Bergson.

³⁷ Già Plotino e Sant'Agostino osservavano che il tempo, in quanto intuizione del divenire, è riconducibile alla coscienza: il tempo si identifica con la vita stessa dell'anima che si estende verso il passato o l'avvenire. Ma è con Immanuel Kant che le categorie spazio-temporali divengono puri elementi soggettivi del conoscere sensibile. Nella *Critica della ragion pura* (1781), all'interno della parte dedicata all'estetica trascendentale, lo spazio e il tempo vengono definite le forme a priori della sensibilità o intuizioni pure: né concetti, né qualità delle cose, essi rappresentano la condizione della nostra intuizione di esse. Spazio e tempo sono condizioni necessarie all'uomo perché gli oggetti sensibili siano percepiti e di conseguenza non esiste dato sensibile esterno che non accada nel tempo interno della coscienza. Mentre lo spazio è l'attività del senso esterno (ossia la condizione alla quale soggiace ogni rappresentazione sensibile di oggetti esterni), il tempo è l'attività del senso interno, cioè l'ordine della successione nella quale noi percepiamo i nostri stati interni e quindi noi stessi e attraverso gli stati interni le cose dello spazio.

mobile continuità del reale per garantirci dei punti di appoggio [...]; sono gli schemi della nostra *azione* sulla materia.»³⁸

Se nel tempo spazializzato infatti troviamo una molteplicità quantitativa di elementi fra loro giustapposti, nella temporalità della coscienza c'è un puro flusso dinamico in cui gli istanti si fondono e compenetrano l'un l'altro senza soluzione di continuità e in cui ciascuno stato della coscienza preannunzia quello che lo segue e contiene quello che lo precede.

Nella speculazione bergsoniana grande spazio è riservato alle dimensioni della memoria e della durata. La percezione, secondo il filosofo francese, non esiste allo stato puro poiché quando un oggetto incontra i nostri sensi la nostra memoria interpreta i dati sensibili presenti integrandoli con immagini provenienti dall'esperienza passata. Inoltre, a causa della temporalità costitutiva della coscienza, una percezione concreta, per quanto rapida e fuggente, occupa sempre un certo spessore di durata. In ultima analisi l'uomo non percepisce che il passato³⁹ essendo il puro presente l'inafferrabile progresso del passato che rode il futuro. La memoria «in quanto ricopre con una coltre di ricordi un fondo di percezione immediata, e in quanto contrae una molteplicità di momenti [...] costituisce il principale apporto della coscienza individuale alla percezione, il lato soggettivo della nostra conoscenza delle cose»⁴⁰.

I futuristi riprendono dal filosofo francese il concetto di intuizione (unico modo di cogliere la realtà nella sua complessità in movimento), di durata (percezione della realtà come divenire continuo) e di conoscenza (un processo né statico né contemplativo, ma consistente nell'immedesimazione intuitiva nell'oggetto percepito dall'interno nel suo divenire). La maggior parte delle opere pittoriche e scultoree futuriste rappresenta corpi espansi nello spazio, compenetrazione di piani e di forme simultanee e dinamiche, per onorare la necessità dell'arte di cogliere la realtà nella sua totalità, nel suo movimento incessante, nei suoi elementi sia contingenti sia essenziali.

³⁸ H. Bergson, *Materia e memoria*, (1896) in ID., *Opere, 1889-1896*, a cura di Pier Aldo Rovatti, Milano, Mondadori, 1986, p. 305.

³⁹ Il passato secondo Bergson viene integralmente registrato e conservato: esso, come una palla di neve che rotola, non fa che ingrossarsi nel suo incessante avanzare verso il futuro.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 163-164.

Ma è nel teatro che la sperimentazione futurista tocca due dei suoi vertici più interessanti. Il *Manifesto dei drammaturghi futuristi*⁴¹, firmato da Marinetti nel 1911, esalta il teatro di varietà come esemplificazione della velocità e della simultaneità, senza perdere di vista il carattere popolare e dunque antiaccademico di tale modalità espressiva.

Le grandi innovazioni che in questo periodo vanno a condizionare la struttura tradizionale dello spettacolo teatrale sono in parte mutate dal cinema. La tecnica del montaggio oltre a essere l'elemento fondante del linguaggio cinematografico, diventa anche un cardine di innovazione della drammaturgia. È anche l'imporsi della grammatica filmica che apre il teatro a una nuova concezione del tempo e dello spazio, e dobbiamo ai Futuristi⁴², attenti alle novità in ambito tecnico, questa fruttuosa contaminazione tra i due generi che trova in Piscator il referente privilegiato.

Il cinema, basandosi sul montaggio ritmico delle immagini, inizia a proporre allo spettatore una nuova maniera di percepire il reale e la sua durata: lo spazio e il tempo si distaccano dalla "normalità" diventando sovente antinaturalistici, grazie all'uso di tecniche come *flash-back*, *flash-forward*, accelerazioni, *ralenti*, dissolvenze e stacchi di montaggio.

Una concezione frammentaria della ricezione dell'opera d'arte (i futuristi consigliavano di entrare in un cinema o in un teatro, vedere pochi minuti di spettacolo e uscire, ricostruendo nella propria mente un'opera d'arte immaginaria, composta di tutti i vari frammenti percepiti) sta alla base della teorizzazione futurista e dei drammi del massimo esponente in campo teatrale, sempre Marinetti.

Nei suoi drammi d'oggetti, in cui sono proprio le cose a calcare la scena in qualità di inanimati attori delle *pièces* (mi riferisco in particolare a *Vengono* dove alcune sedie diventano protagoniste dell'azione scenica), l'insensatezza del mondo e della vita viene spinta fino all'assurdo e all'incomprensibile.

In altri tipi di opere come *Simultaneità* (1915) sono allestiti sul palco due spazi diversi e apparentemente non comunicanti nei quali avvengono

⁴¹ Seguirono molti altri Manifesti dedicati al teatro, fra cui: *Teatro di varietà* (del 1913, firmato da Marinetti), *Il teatro sintetico* (del 1915, firmato da Corra, Marinetti e Settimelli), *Scenografia e coreografia futurista* (del 1915, firmato da Prampolini).

⁴² È del 1916 il *Manifesto della cinematografia futurista* firmato da Balla, Chiti, Corra, Ginna, Marinetti e Settimelli. Un certo numero di opere sperimentali furono realizzate dal gruppo futurista: *Vita futurista* (1916-17), lavoro collettivo, comprendeva diversi frammenti sconnessi ed era attraversato da uno spiccato gusto dell'assurdo. Esponente di rilievo è Anton Giulio Bragaglia (*Il perfido inganno* e *Thais* del 1916 sono le sue opere più rappresentative).

contemporaneamente due azioni differenti⁴³: solo alla fine un personaggio attraverserà entrambi gli spazi rompendo l'illusione di lontananza suggerita dalla convenzione teatrale e ponendo l'accento sulla concretezza e univocità dello spazio del palcoscenico.

Oltre al superamento dell'intreccio tradizionalmente inteso, nel teatro sintetico di Marinetti si riscontra una fusione, che conduce spesso a un risultato grottesco, del genere tragico e del genere comico. La polemica futurista dichiarata nel *Manifesto del teatro futurista sintetico* del 1915 e firmato da Marinetti, Settimelli e Corra, è diretta contro

tutto questo teatro passatista [...] [che] invece di sintetizzare fatti e idee nel minor numero di parole e gesti, distrusse bestialmente la varietà dei luoghi (fonte di stupore e di dinamismo) insaccando molti paesaggi, piazze, strade, nell'unico salame di una camera. Cosicché questo teatro è statico.⁴⁴

Opere come *Prigionieri* (1927) o *Simultanina* (1931) di Filippo Tommaso Marinetti mettono in scena azioni teatrali di carattere onirico e allucinatorio a partire da unità narrative eterogenee e frammentarie accostate tra loro senza un rapporto di casualità.

A conclusioni simili, raggiunte a partire da presupposti ideologici radicalmente diversi, arrivano anche i surrealisti che, influenzati dalle teorie freudiane, introducono prepotentemente il sogno come elemento conoscitivo fondamentale: superando l'antinomia esistente fra dimensione onirica e realtà, i surrealisti si pongono come fine di analizzare i meccanismi dell'inconscio, della follia e degli stati allucinatori.

Nel *Primo Manifesto del Surrealismo* del 1924 e ne *I vasi comunicanti* del 1932 André Breton, esalta l'onnipotenza del sogno che assurge a mezzo privilegiato per decifrare i pensieri della veglia: Breton approfondisce i meccanismi che regolano le visioni notturne e analizza le metamorfosi cui vanno incontro le categorie spazio-temporali e il principio di non contraddizione. Lo scopo è quello di riconoscere un rapporto dialettico e non oppositivo fra pensiero onirico e pensiero vigile attraverso l'individuazione di un simile principio di causalità alla base di entrambi.

⁴³ Spesso nelle opere futuriste il palcoscenico era strutturato per luoghi deputati come le *mansions* medievali.

⁴⁴ F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1990, p. 113.

In ambito surrealista la riproduzione letteraria, pittorica, plastica e teatrale dei sogni è rivoluzionaria: a partire dagli eterogenei modelli cui si ispirano (Sade, Jean Paul, Arnim, Novalis, Holderlin, Nerval) gli artisti non si limitano a riprodurre lucidamente situazioni bizzarre che imitano il sogno ma si immergono in una dimensione ipnotica creando delle immagini che seguono il flusso e gli automatismi dell'inconscio.

In ambito teatrale le teorie surrealiste hanno fruttato pochi ma interessanti esperimenti: in particolare si pensi a Roger Vitrac, che con *Entrée Libre* (1922) mette in scena un sogno senza alcuna mediazione, e che con *Les Mystères de l'Amour* (1923) in cui realtà e visione sono indistinguibili, riesce a fondere passato, presente e futuro, e a riprodurre sul palcoscenico una varietà incredibile di luoghi (la quarta scena, per esempio, rappresenta contemporaneamente una stazione ferroviaria, una carrozza ristorante, una spiaggia, una hall d'albergo, un negozio di tessuti e la piazza principale di una città di provincia).

Il motivo visionario è al centro anche delle *pièces* di Alberto Savinio (noto prevalentemente per la produzione narrativa, ma autore anche di interessanti testi teatrali) che definisce il sogno il «teatro sperimentale dei sentimenti»⁴⁵. Savinio, in opere come *Capitano Ulisse*⁴⁶ (1925) o *Alcesti di Samuele* (1948), non è tanto interessato a tradurre simbolicamente i residui diurni nelle rappresentazioni notturne dei personaggi, ma piuttosto ad applicare alla veglia la logica onirica, l'unica in grado di fornire all'uomo la chiave per decifrare la realtà.

Una delle personalità irriducibile a una corrente specifica, che però è riuscito a coniugare nella sua attività teatrale la lezione surrealista e quella strindberghiana, è Antonin Artaud.

⁴⁵ A. Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città*, Adelphi, Milano 1984, p. 92.

⁴⁶ È questo il primo testo teatrale di Savinio (scritto nel 1925, pubblicato nel 1934 e rappresentato nel 1938), un dramma pervaso da una sospesa atmosfera onirica. Il progetto dell'opera è strettamente legato al Teatro d'Arte (diretto da Pirandello fra la fine del 1924 e l'inizio del 1925) con cui Savinio e De Chirico collaborarono (Savinio tradusse il libretto di Charles Ramuz per *L'histoire du soldat* di Strawinsky, eseguì la parte musicale al pianoforte durante la rappresentazione di *La gaia morte* di Evreinov, e scrisse la tragedia mimica *La morte di Niobe*). Le prove di *Capitano Ulisse* che avrebbe dovuto debuttare al Teatro d'Arte sono sospese a causa dei debiti che travolgono la struttura: il dramma sarà rappresentato solo nel 1938 al Teatro delle arti di Anton Giulio Bragaglia con la regia di Nando Tamberlani. È evidente in *Capitano Ulisse*, oltre alla rielaborazione di suggestioni derivanti da Jarry e da Marinetti, l'influenza pirandelliana nella gestione del rapporto fra sala e palcoscenico (come l'entrata dei personaggi dalla platea o il coinvolgimento nell'azione scenica di luoghi deputati agli spettatori come i palchetti) sperimentata nella sala dell'Odescalchi con la *Sagra del Signore della Nave* e *Sei personaggi in cerca d'autore*.

Nel giugno del 1928 Artaud, mettendo in scena al Teatro Alfred Jarry il *Sogno* di Strindberg, sviluppa una propria concezione sulla traduzione scenica del sogno:

Il Teatro Jarry vorrebbe riportare sulla scena il senso non della vita, ma di una certa verità calata nel più profondo dello spirito. Tra la vita reale e la vita del sogno è un gioco di combinazioni mentali, sono rapporti di gesti, di avvenimenti traducibili in atti: ciò costituisce quella realtà teatrale che il Teatro Jarry di propone di far rivivere. [...] Dai cervelli umani è scomparsa la nozione del teatro. Essa esiste, invece: a metà strada fra realtà e sogno. [...] Il teatro contemporaneo rappresenta la vita, cerca con scene e illuminazioni più o meno realistiche di restituirci la verità corrente della vita oppure coltiva l'*illusione*: e allora è peggio di tutto.⁴⁷

Parole simili si ritrovano in *Manifesto per un teatro abortito*:

Se facciamo un teatro non è per rappresentare lavori, ma per riuscire a fare in modo che quanto c'è di più oscuro nello spirito, di occultato, di irrisolto, si manifesti in una specie di proiezione materiale, reale. [...] Non un gesto di teatro che non porti dietro di sé tutte le fatalità della vita e le misteriose incidenze dei sogni.⁴⁸

In Italia, tra i primi ad accogliere le suggestioni derivanti dalle nuove ricerche europee in ambito teatrale sono autori quali Luigi Chiarelli, Enrico Cavacchioli e Luigi Antonelli la cui produzione è stata confinata entro la definizione piuttosto generica di teatro grottesco.

Difficile aggiorare opere dotate di una autonomia poetica spiccata entro la briglia di un marchio che rischia di appiattire le specificità di autori tanto diversi; ma seppure nell'eterogeneità delle direzioni assunte è comunque ravvisabile un'urgenza comune: senza la radicalità contestatrice dei futuristi, gli autori "grotteschi" sono mossi dalle stesse istanze eversive nei confronti della tradizione e ripropongono stilemi e valori borghesi svuotati di senso, presentati nella loro versione degenerata, esasperata da un'ottica ironica e tragica insieme. In un'opera come *La maschera e il volto* (1916) di Chiarelli ad esempio si assiste a un tentativo di erosione capillare dato che l'autore tende, fino al punto estremo che precede lo strappo, una tematica

⁴⁷ Antonin Artaud scrive questo testo per il programma di sala del suo allestimento del 1928 del *Sogno* di Strindberg. In *Postfazione* di Giorgio Zampa a A. Strindberg, *Il sogno*, cit., p. 121.

⁴⁸ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 13.

propria del teatro naturalista, quella del conflitto matrimoniale e dell'adulterio, per sottolinearne l'aspetto anacronistico.

In testi come *La maschera e il volto*, *L'Altalena* di Alessandro Varaldo (1910), *Così è (se vi pare)* di Pirandello (1917), *L'uccello del paradiso* di Cavacchioli (1919) compare una figura chiave del *raisonneur*, personaggio emblematico, astratto, irreali che provoca e commenta gli eventi ponendosi al di fuori dell'azione scenica. La sua importanza risiede nel fatto che, fungendo quasi da cerniera fra l'autore e il pubblico, esso incarna un io epico capace di scardinare il naturalismo della *pièce*.

Il carattere irrisolto e, in qualche modo, di compromesso tipico di questi drammi porta critici come Tilgher, Lanza e D'Amico a stigmatizzare una *vague* in cui non riescono individuare la spinta riformatrice: le nuove opere italiane sono viste piuttosto come degli epitaffi offerti al vetusto teatro ormai in decadenza. Mentre Tilgher appunta la sua attenzione sulla capacità dei grotteschi di far emergere quale amarezza si celi sotto la deformità della maschera sociale⁴⁹, Silvio D'Amico da una parte individua il principio primario del grottesco che «lavora sul vero, ma vi lavora frugandovi a fondo, fino a trovare nel vero il falso, nel naturale l'innaturale, nel logico l'assurdo»⁵⁰ ma d'altra parte ne sottolinea i limiti:

Per noi questo cosiddetto teatro grottesco è fenomeno di un'arte in decomposizione. I nuovi commediografi [...] si provano a un gioco insolito; ossia a riprendere quelle situazioni [tipiche del teatro tradizionale], e a tentare di dar loro un sapore nuovo, sia sforzandone alcuni elementi (Chiarelli), sia scomponendoli (Cavacchioli, Antonelli), sia riassumendoli in una sintesi violenta (Rosso di San Secondo), sia deformandoli entro formule prestabilite (Pirandello). In sostanza è un gioco meccanico, che finisce invariabilmente per conferire all'opera loro la sola caratteristica veramente comune a tutto cotesto teatro: una tendenza "marionettistica", alla concentrazione in poche e marcatissime smorfie d'una sognata quintessenza del comico e del tragico umano. Così avviene che da tre o quattro anni il pubblico sia chiamato ad assistere a storie di gente che finge di morire soltanto pel gusto di sopravvivere a se stessa, per contemplare la propria vita e quella degli altri; di sdoppiamenti di persone poste a fronte di sé medesimo, davanti a uno specchio (materiale o morale [...]), o davanti a un duplicato in carne ed ossa, o davanti all'evocazione di un fantasma del loro io passato, o

⁴⁹ A. Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1923.

⁵⁰ S. D'Amico, «*La maschera e il volto*» di Luigi Chiarelli, «*La tribuna*», 2 giugno 1916.

davanti a uno scheletro, a un'ombra, a un fantoccio rappresentanti la loro coscienza.⁵¹

Nella prefazione a *L'uccello del paradiso* di Cavacchioli, Renato Simoni immagina un dialogo nel quale si confrontano vecchio e nuovo teatro: il dramma borghese che si trincerava nel tradizionalismo, accusa l'avanguardia di un atteggiamento aridamente distruttivo incapace di proporre una strada originale:

Non si va in alto limitandosi a dimostrare che la pianura è bassa, piatta e acquitrinosa! Mi sfolgorino con la loro originalità. Ma no: foggiano un mio simulacro caricaturale, tutto emaciato e scabbioso e consunto dai più futili vizi e gridano: «Venite, o pubblici, a vedere questo lordo fantoccio! Guardate come noi beffiamo i sussulti della sua agonia!» [...] Meglio sarebbe per voi celebrare non funerali, ma candidi battesimi. Che gusto ci provate ad adattarvi tra questo lezzo di moccoli e di ghirlande fradice? Aria nuova, idee nuove!⁵²

In realtà, al di là dei risultati, le composite espressioni primonovecentesche testimoniano la volontà di affermazione di una drammaturgia nazionale impaziente di tradurre in modo autonomo le istanze di rinnovamento di provenienza europea e rappresentano un passaggio fondamentale prima di approdare negli anni successivi a risultati più consapevoli e organici.

Gli autori grotteschi sono coloro che meglio hanno saputo tradurre poeticamente quello stato di disorientamento descritto da Slataper nello studio dedicato a Ibsen:

Ed effettivamente, questo era lo stato d'animo generale: un sentirsi tagliati i ponti dietro le spalle, e mancar di carta geografica per il nuovo paese. Si guarda, si prova, ci si rigira, ci si slancia, ci si accascia. Una sottile inquietudine tiene gli animi. L'aria non ha la purezza come dopo un uragano rivoluzionario: qui nebbioline sparse, là un nuvolo bigio, in mezzo un brano di cielo. Che è? Che sarà? [...] nel piroscalo che è salpato per la nuova terra tutto è in ordine e ogni uomo a suo posto. Battello di ferro, pronostici favorevoli, capitano sicuro. Eppure i passeggeri si voltano insonni nelle cuccette di bordo, presi da un'inesplicabile angoscia. È che c'è un morto a bordo. Anche nel vascello della civiltà europea c'è un morto a bordo. C'è l'oppressione del passato che nessun nuovo ideale ancora ha saputo buttar a mare con un energico e brutale atto di vita. Non c'è,

⁵¹ S. D'Amico, *Il teatro dei fantocci*, Firenze, Vallecchi Editore, 1920, pp. 80-82.

⁵² R. Simoni, *Prefazione a L'uccello del Paradiso di Enrico Cavacchioli*, Milano, Vitagliano, 1920, pp. XXXIII-XXXIV.

veramente, un nuovo ideale. Si parte per il viaggio, ma incerti della meta.⁵³

Alla fine del secondo decennio del Novecento, inoltre, inizia a introdursi nel testo teatrale un clima onirico in cui sempre più sfumato è il confine fra realtà e sogno, come accade ad esempio in Bontempelli (*Guardia alla luna*, 1916), Antonelli (*L'uomo che incontrò se stesso*, 1918 e *La bottega dei sogni*, 1927), Rosso di San Secondo (*La bella addormentata*, 1919), Martini (*Il fiore sotto gli occhi*, 1922).

Proprio Pier Maria Rosso di San Secondo e Massimo Bontempelli rappresentano due tasselli fondamentali per definire un immaginario a cui i tre autori studiati attingeranno a piene mani.

L'autore siciliano è probabilmente il più espressionista tra gli italiani a lui contemporanei e accostabile per la ricchezza semantica della sua opera teatrale e narrativa «ai grandi interpreti europei della crisi»⁵⁴.

Nei suoi testi si riscontra una contaminazione di codici e tonalità diversi (il dramma borghese, la tragedia classica, la fiaba) e, dal punto di vista tematico, tipica è la rappresentazione di una coscienza scissa e lacerata dall'insanabile conflitto fra libere pulsioni dell'individuo e penosa schiavitù del dovere e della morale. Visioni e fantasmagorie si sovrappongono alla realtà concreta fino a rendersi indistinguibili nei drammi e nei romanzi (si corda *Il minuetto dell'anima nostra* del 1922 in cui si assiste a una sperimentale fusione di forma narrativa e teatrale).

*Marionette che passione!*⁵⁵ (1918) è senza dubbio uno dei testi fondamentali della drammaturgia dei primi decenni del Novecento sia dal punto di vista contenutistico (i personaggi sono dominati da un senso di smarrimento esistenziale che li fa assomigliare a fantocci, mossi ciascuno dalla propria irrinunciabile impulso), che dal punto di vista formale (mi riferisco ad un certo espressionismo della scrittura drammatica, che sa operare con grande disinvoltura modulazioni tra i diversi registri e stili).

Massimo Bontempelli con *Nostra dea* (1921) e *Minnie la candida* (1927), approfondisce i temi dell'assimilazione tra uomo e automa, tra organismo vivo e inanimato. Bontempelli insiste sulla necessità di «raccontare il sogno come fosse

⁵³ S. Slataper, *Ibsen*, cit., pp. 151-152.

⁵⁴ F. Di Legami, A. Guidotti, N. Tedesco, *Pier Maria Rosso di San Secondo. La figura e l'opera*, Messina, Pungitopo Editrice, 1988, p. 12.

⁵⁵ Per un approfondimento sul dramma si veda il capitolo dedicato a Cesare Vico Lodovici di questa ricerca.

realtà e la realtà come fosse sogno»⁵⁶ e l'effetto di deformazione straniante che nasce da questi drammi è conferito da una parte da un umorismo amaro che può richiamare la teoria sul comico di Henri Bergson⁵⁷, dall'altra una dimensione perturbante di ascendenza freudiana⁵⁸.

Fra gli autori della sua generazione Luigi Antonelli è quello dotato di una visionarietà più spiccata. Egli, pur rifiutando ogni legame con il movimento grottesco ne condivide gli obiettivi primari: mescolare elementi tragici e comici e superare il dato meramente reale. Le sue storie, condizionate da influenze espressioniste e simboliste, si allontanano dall'angusto salotto casalingo per immergersi in scenari fantastici e si dipanano lungo una linea del tempo che ha smarrito la corretta direzione. Disinteressato a dotare di spessore psicologico i personaggi, il drammaturgo appare più interessato a manipolare il tempo: più vicino alla narrativa che alla scrittura scenica, il dipanarsi dell'azione, che ha assorbito la lezione futurista, appare ricco di anacronie, di ellissi, di dilatazioni e accelerazioni. Ma come sottolinea lo stesso autore, l'effetto che vuole ottenere va oltre il mero stravolgimento dell'ordine cronologico degli eventi:

Io voglio che l'azione teatrale sia più vasta del suo arco scenico. La piccola vicenda deve aprire un mondo dinanzi agli occhi degli spettatori. La significazione del mio dramma deve essere ingrandita dalla fantasia.⁵⁹

Siamo lontani dalla decostruzione del dramma borghese de *La maschera e il volto* o *L'uccello del paradiso*: il tipico tema del triangolo amoroso presente ne *L'uomo che incontrò se stesso* del 1918 perde ogni connotato realistico per trasformarsi in un'avventura fantastica ambientata in un'isola immaginaria; temi quali lo sdoppiamento della personalità o il ritorno del rimosso assumono i contorni dell'incubo e della fiaba. Lo stesso clima è riproposto ne *La bottega dei sogni* scritto nel 1927, la cui cornice è un'isola incantata ove prendono corpo le pulsioni inconscie e le creature nate dalla fantasia del mago demiurgo Rossel:

⁵⁶ M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974, p. 251.

⁵⁷ H. Bergson, *Il riso*, Roma-Bari, Laterza, 1982.

⁵⁸ S. Freud, *Il perturbante*, (1919), in ID., *Opere*, Torino, Boringhieri, 1977, vol. IX, pp. 77-118.

⁵⁹ L. Antonelli, *Lo scrittore si confessa*, in ID., *L'uomo che incontrò se stesso, La casa a tre piani, Il maestro*, Roma, Edizioni Teatro Università, 1943, p. 271.

Rossel. Qui quelle creature esistono, [...] io ho potuto materializzare il sogno senza proiettarlo fuori dagli aspetti fisici della materia [...] Io posso [...] fermare o attivare come voglio la vita delle mie creature; ma la loro esistenza è, in carne ed ossa, simile alle altre di questa terra: tranne che – e questo è tutto per me – posseggono i miei gusti, la bellezza e la grazia che mi piacciono. In altri termini la mia anima.⁶⁰

Ne *La casa a tre piani* del 1924 l'atmosfera sospesa e allucinata ricorda Maeterlinck, mentre la tensione astrattiva risente del modello strindberghiano: i personaggi, alla maniera espressionista, sono designati con la sola qualità che contraddistingue il carattere o la funzione narrativa (Il Cinico, Il Gaudente, L'uomo che avrebbe già dovuto morire il cui nome richiama L'Uomo che non doveva giungere di *Marionette che passione!*).

Un nuovo senso del tempo che interviene a sconvolgere e arricchire le prospettive dell'azione si riscontra anche in *Lettere d'amore* (1939) di Gherardo Gherardi e *Albertina* (1944) di Valentino Bompiani: nel primo testo attraverso la rilettura di vecchie lettere del fidanzato la protagonista rivive atto l'età giovanile che si materializza sul palcoscenico nel secondo; nel testo di Gherardi, dedicato ad Alberto Savinio, l'ordine cronologico si ribalta e la vita dei personaggi è percorsa a ritroso.

La generazione nuova che prende le mosse dall'area culturale del dramma borghese per allontanarsene secondo le modalità che abbiamo sommariamente illustrato in una breve panoramica, si muove a ridosso di Pirandello, un autore che in virtù della spinta rivoluzionaria che ha impresso al teatro moderno, ha rischiato di oscurare l'attenzione che pure gli altri drammaturghi italiani meritavano da parte dei palcoscenici italiani e di una critica troppo impaziente di appiattire un fenomeno multiforme con etichette approssimative.

Senza dubbio Pirandello è riuscito meglio di ogni altro autore della sua generazione ad assorbire le influenze europee e a tradurle in modo del tutto personale. Egli entra in contatto con le opere di Strindberg e quelle Espressioniste fin dal periodo che precede la prima guerra mondiale quando gravita nel gruppo romano del «Messaggero Verde» con Orio Vergani, Rosso di San Secondo e Federigo Tozzi: il periodico, supplemento letterario del «Messaggero della Domenica», è

⁶⁰ L. Antonelli, *La bottega dei sogni*, in ID., *L'uomo che incontrò se stesso e altri drammi rappresentati*, 1918-1933, Roma, Bulzoni Editore, 1994, p. 59.

particolarmente aggiornato sui fermenti avanguardistici europei. Inoltre Pirandello, dal 1925, viaggia in Germania per le *tournées* con il Teatro dell'Arte, e grazie a queste trasferte entra in contatto diretto con la vita teatrale tedesca⁶¹.

Forte in questi anni è la contaminazione fra teatro italiano e scena parigina: nel '31 mentre Pirandello è a Parigi, Artaud manda a Louis Jouvet il progetto per una messinscena di *Sonata degli spettri* di Strindberg, dove il continuo passaggio dal sogno alla veglia deve essere realizzato con gli stessi procedimenti dell'atto unico *Sogno (ma forse no)* dell'autore siciliano. Artaud dunque conosceva e apprezzava Pirandello, ma più difficile è dimostrare una conoscenza di Artaud da parte dell'autore siciliano. Importante a questo proposito è la figura di Benjamin Crémieux, amico di Pirandello e suo traduttore in francese: il critico fa parte della cerchia della «Nouvelle Revue Française» e intrattiene rapporti con i surrealisti e in particolare con Artaud. Il gruppo della NRF introduce Pirandello nel cuore del dibattito parigino, mettendolo in contatto con la letteratura e la critica strettamente legata alle teorie freudiane (i numeri della rivista usciti negli anni 1930-32 contengono recensioni dei lavori surrealisti, il *Manifesto del Teatro della crudeltà* e brani del *Secondo manifesto surrealista*).

Proprio rispetto al rapporto che lega teorie psicoanalitiche e opere di Pirandello la cautela è d'obbligo, dal momento che lo scrittore manifesta in modo esplicito le proprie resistenze verso tutto ciò che alimenta la moda freudiana, dichiarando pubblicamente di non aver letto Freud e tuttavia di essere arrivato da solo a conclusioni simili⁶².

⁶¹ Per un approfondimento su tale questione rimando a F. Orsini, *Pirandello e l'Europa*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2001.

⁶² Fin dalla seconda metà degli anni Venti si può riscontrare la tendenza a connettere Pirandello alla psicoanalisi.

Il primo intervento che va in questa direzione è di Alberto Ureta, autore di un articolo intitolato *Pirandello e Freud* pubblicato a Lima nel «Mercurio peruano», seguito da Silvio Tissi che scrisse il saggio *La psicoanalisi scienza dell'Io o del mistero/problema psichico, con saggi di analisi psichica su drammi di Pirandello, Ibsen, Shakespeare, Tolstoj e Shaw*, Milano Hoepli, 1929: con questo lavoro il tema Pirandello e la psicoanalisi si radica definitivamente nel dibattito sull'autore siciliano. Altra ricerca di un certo interesse uscita in quegli anni è di Enzo Morpurgo e si intitola *I Sei personaggi in cerca d'autore di Pirandello*, pubblicato su «Archivio generale di neurologia, psichiatria e psicoanalisi», n.11, 1930. Quest'ultimo è forse l'intervento più significativo dal momento che Morpurgo, un medico curato da Edoardo Weiss, non pretende di trovare risposte su un problema tanto complesso e si limita a constatare che, essendo già in quegli anni la psicoanalisi nell'aria quanto la teoria della relatività, tali suggestioni poterono agire a distanza sull'immaginario di autori che non obbligatoriamente vi entrarono in contatto diretto.

La linea critica in questo ambito non si ferma ovviamente agli interventi sopra citati ma si amplia, nei decenni successivi, di nuove suggestioni e problematizzazioni. Cfr. L. Russo, *Pirandello e la psicoanalisi* in AA.VV. *Pirandello e la cultura del suo tempo*, a cura di Stefano Milioto e Enzo Scrivano, Milano, Mursia, 1984.

Nelle sue interviste Pirandello prende sempre le distanze dal padre della psicoanalisi, soprattutto in quella rilasciata al «Corriere della sera» il 14 febbraio del 1926⁶³ e in quella uscita sul «Giornale della Domenica» il 29-30 dicembre del 1935, a proposito del suo lavoro *Non si sa come*:

Ho forse voluto invitare il pubblico a discutere, ancora una volta, le idee di Freud? E sono forse un freudista? Ma no: il mio personaggio [Romeo Daddi] si ribella contro il freudismo, vuole anzi acquistare piena coscienza di questo più vasto mondo che ci è intorno e farsi una morale meno angusta e più alta di quella quotidiana.⁶⁴

Gaspere Giudice⁶⁵ però è convinto che Pirandello «abbia respirato un po' di freudismo nell'aria culturale europea intorno al 1930»: non è un caso se in questi anni si sviluppano testi basati su racconti onirici, che sembrano riprendere elementi dell'*Interpretazione dei sogni* di Freud (come ad esempio accade nel racconto *La tartaruga* del 1936).

Cesare Musatti⁶⁶ ha affermato che è impossibile

non avvertire una certa parentela tra il modo come Pirandello presentava i suoi personaggi, e quegli argomenti specifici che io nel mio lavoro, sopra tutto, come psicoanalista, andavo trovando o cercando. Volendo semplificare, posso dire che mentre leggevo o assistevo ai drammi di Pirandello, mi pareva di respirare aria di psicoanalisi. [...] Sappiamo con certezza che non vi fu in Pirandello alcuna derivazione, e neppure ispirazione, tratta da opere scientifiche di psicanalisi. Può anche darsi che tra il '20 e il '30, egli, come tanti altri uomini di cultura, abbia avuto notizia di qualche scritto di Freud, ma il modo di pensare e di vedere gli uomini e le cose, era già formato in lui da tempo.⁶⁷

Negli studi pirandelliani più recenti si è proprio sottolineato questo aspetto della produzione degli anni '30: Claudia Sebastiana Nobili⁶⁸, a partire dalle novelle

Per un approfondimento dei legami fra Pirandello e la teoria della relatività rimando a A. Bruni, *Relatività e letteratura: da Einstein a Pirandello*, in AA.VV., *Atti del Convegno "Annus Mirabilis"*, Firenze, novembre 2005, «Antologia Viesseux», n. 32, maggio-agosto, 2005.

⁶³ Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini», [a cura di Ivan Pupo], Soveria Mannelli, Rubettino Editore, 2002, p.311.

⁶⁴ *Ivi*, p. 571.

⁶⁵ G. Giudice, *Luigi Pirandello*, Torino, UTET, 1963.

⁶⁶ C. Musatti, *La struttura della persona in Pirandello e nella psicoanalisi* in AA.VV., *Pirandello e lo psicodramma in Italia*, a cura di Ottavio Rosati, Roma, Ubaldini, 1982.

⁶⁷ *Ivi*, pp. 5-6.

⁶⁸ C. S. Nobili, «La materia del sogno». *Pirandello tra racconto e visione*, Pisa, Giardini Editori, 2007.

che Pirandello manda da Parigi al «Corriere della sera», ipotizza che lo scrittore alla fine della sua vita abbia conosciuto la psicoanalisi freudiana. Nelle narrazioni brevi come *Una giornata*, *Il chiodo*, *Effetti di un sogno interrotto*, *Di sera*, *Un geranio* «molti elementi concorrono a creare un clima fantastico, al limite fra sogno e realtà: dove il sogno non è rappresentato direttamente, compare con insistenza come termine di paragone o metafora.»⁶⁹

Giovanna Scianatico⁷⁰, notando nei drammi di Pirandello degli anni '30 l'esigenza di portare in superficie quanto si annida nell'inconscio, intravede una effettiva convergenza con i temi della psicoanalisi e del surrealismo.

Esplicito invece è il legame che l'autore siciliano dichiara di intrattenere con le teorie di Alfred Binet e in particolare con l'opera *Le alterazioni della personalità* (1892), sia per quanto riguarda l'importanza dell'inconscio sia per quanto concerne la natura dell'Io, entità non monolitica ma frantumata.⁷¹

Alla fine dell'Ottocento grazie alle ricerche in campo medico-scientifico di Théodule Ribot, Pierre Janet e Alfred Binet, inizia a delinearsi una differente visione dell'io che si scinde in quella che potrebbe essere definita una «molteplicità coloniale»⁷².

La teoria della disgregazione della personalità mostra che «l'individuo umano è "dividuo", divisibile, composito, che è un aggregato di isole di coscienza virtualmente separabili, tenuto insieme da un sistema di alleanze psichiche suscettibili di dissoluzione»⁷³ e rivela che anche la volontà e la memoria sono suscettibili del medesimo processo di parcellizzazione.

Per la prima volta in quel giro di anni si radica la consapevolezza scientifica che in uno stesso soggetto si possano formare memorie separate, simultanee o

⁶⁹ Ivi, p. 145.

⁷⁰ G. Scianatico, *Il teatro dei miti: Pirandello*, Bari, Palomar, 2005.

⁷¹ Cfr. G. Macchia, *Binet, Proust, Pirandello* in ID. *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981.

⁷² R. Bodei, *Destini personali*, cit., p. 56. I tre studiosi contribuiscono al ribaltamento di diffuse concezioni religiose e filosofiche e per mezzo delle loro ricerche la coscienza cessa di essere un'unità monolitica, per diventare un aggregato di frammenti dall'equilibrio provvisorio. Il primo a dare una coerenza scientifica alla frantumazione dell'io è Taine (*De l'intelligence*, 1870) secondo il quale l'io visibile è straordinariamente più piccolo dell'io nascosto. Come in un caleidoscopio, la psiche è composta da una fantasmagoria di immagini evanescenti che si succedono senza soluzione di continuità. Pierre Janet (1859-1946), cui si attribuisce la prima analisi clinica della dissociazione della personalità, assegna alla coscienza una funzione di ordine e di sintesi, mentre considera invece il "subcosciente", termine da lui coniato, come fattore di disgregazione. Tramite Ribot, Janet e Binet si afferma l'idea che l'io sia plurimo, composto di una molteplicità originaria sottomessa a un "io egemone": quando l'io egemone perde forza, gli io in precedenza abbandonati o esclusi, reclamano la loro importanza.

⁷³ Ivi, p. 80.

successive, quante sono le personalità, che si ignorano a vicenda ma che possono sempre riemergere.

Tali osservazioni trovano la traduzione letteraria più compiuta proprio nell'opera pirandelliana: da Binet, Pirandello riprende anche l'idea di un subconscio dormiente che, come il ricordo di un atto compiuto durante il sonno, in uno stato di sonnambulismo, riaffiora lasciando tracce durante la veglia.

Ciò che conosciamo di noi è però solamente una parte, e forse piccolissima, di ciò che siamo a nostra insaputa. [...] Ciò che chiamiamo coscienza è paragonabile alla poca acqua che si vede nel collo d'un pozzo senza fondo. [...] Oltre i limiti della memoria, vi sono percezioni e azioni che ci rimangono ignote, perché veramente non sono più nostre, ma di noi quali fummo in altro tempo, con pensieri e affetti già da un lungo oblio oscurati in noi, cancellati, spenti; ma che al richiamo improvviso di una sensazione, sia sapore, sia colore o suono, possono ancora dar prova di vita, mostrando ancor vivo in noi un altro essere insospettato.⁷⁴

Come nota del resto Bodei, «non è senza significato – pensando a Pirandello e alla letteratura del suo tempo – che Binet sia stato anche un autore di *pièces* teatrali e che abbia usato una metafora teatrale per esaminare la relazione tra l'“io normale”, che sta alla ribalta, e l'“io oscuro”, nascosto dietro le quinte»⁷⁵.

Fondamentale è l'influsso esercitato su Pirandello dagli scritti del drammaturgo e teorico russo Nikolaj Evreinov. Nei saggi *Introduzione al monodramma* (1909) e *Il teatro nella vita* (1915-1917), Evreinov illustra la tecnica da lui sperimentata in teatro del “monodramma”, ovvero il dramma che coincide con la visione soggettiva del personaggio: il mondo esterno e la scena devono apparire come sono percepiti dal protagonista.

⁷⁴ L. Pirandello, *L'avemaria di Bobbio*, in ID., *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, con una premessa di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1985, p. 424.

⁷⁵ *Ivi*, p.68. In collaborazione con André de Lorde, aveva, infatti, composto diverse opere, tutte di taglio psicopatologico e ambientate talvolta in manicomio: *L'obsession* (1905), *L'experiment horrible* (1909), *L'homme mystérieux* (1910), *Les invisible* (non datata), che vennero rappresentate in pubblico al Théâtre Sarah Bernhardt e al Grand-Guignol. Nel 1923 André de Lorde mise in scena a Londra, con grande successo, *A Crime in the House of the Insane*, di cui Binet – a suo dire – sarebbe stato coautore e che avrebbe potuto costituire il remoto modello di *Psycho* per l'allora giovane Alfred Hitchcock». Mancando una traduzione italiana di tali drammi, rimando alle edizioni francesi: A. De Lorde, *Théâtre d'épouvante : Une Leçon a la Salpêtrière, L'obsession, La Dormeuse, Au Rat Mort, Le Système du Docteur Goudro, La dernière torture, Sur la Dalle*, Paris, Librairie Théâtrale, Artistique & Littéraire, 1909 ; A. De Lorde, *La Folie au Théâtre: L'homme mystérieux, La Petite Roque, Les invisibles*, Paris, Fontemoixg Editeurs, 1913 ; A. De Lorde, *Théâtre de la Peur: L'horrible expérience, Baraterie, L'acquittée*, Paris, Eugene Figuiere Editeur, 1919.

Il Monodramma in un atto con prologo *Tra le quinte dell'anima* del 1912 è forse il più rappresentativo di questa tendenza all'indagine di una coscienza frantumata in differenti unità in conflitto tra loro e testimonia come il teatro potesse tradurre le teorie sviluppate alla fine del diciannovesimo secolo: l'azione si svolge nell'anima di uomo per la durata, segnalata dalla prima didascalia, di mezzo minuto; le *dramatis personae* sono il 1° IO (razionale), il 2° IO (sensibile) e il 3° IO-ME (subcosciente), visitati da alcune emanazioni create dalla coscienza fra cui l'Immagine della moglie.

Il prologo esplicativo è affidato a un Professore che introduce al testo rivolgendosi direttamente al pubblico in proskenio a sipario chiuso:

Professore. «Tra le quinte dell'anima» è un austero lavoro scientifico che corrisponde ai dati nuovissimi della psicofisiologia. Le ricerche di Wundt, Freud, Teodolo Ribot ed altri dimostrano che l'anima umana non è qualcosa di indivisibile, ma si compone di diversi «Io». È chiaro?⁷⁶

È stato proprio Pirandello a far conoscere al pubblico italiano l'opera di Evreinov⁷⁷: nell'aprile 1925 con la compagnia del Teatro d'Arte di Roma dirige al Teatro Odescalchi il dramma di *La gaia morte* (già messo in scena nel 1922 a Parigi da Jacques Copeau); e nel maggio dello stesso anno allestisce il dramma in quattro atti *Ciò che più importa*⁷⁸. Inoltre cita direttamente lo scrittore russo nel saggio del 1929 *Se il film parlante abolirà il teatro*⁷⁹.

Dalla fine degli anni Venti il sogno irrompe sulla scena pirandelliana.

Come nota Paolo Puppa l'elemento onirico agisce anche in drammi nei quali non è esplicitamente chiamato in causa dal punto di vista tematico:

Sulla scena pirandelliana, pertanto, la Notte dilaga. [...] Il montaggio stesso delle sue pièces, nel suo complesso, come intreccio diacronico, col gioco delle ripetizioni, interruzioni, doppi,

⁷⁶ N. Evreinov, *Fra le quinte dell'anima*, in ID., *La gaia morte, Tra le quinte dell'anima, Ciò che più importa*, Milano, Alpes, 1925, p. 53. Il dramma debutta in Italia in apertura della stagione teatrale 1926/7, al Teatrangolo di Firenze, con la compagnia di Alfredo Sainati e Bella Starace.

⁷⁷ Cfr. T. Baikova Poggi, *La fortuna di Nikolaj Evreinov in Italia negli anni Venti*, «Europa Orientalis», I, n.1, 1982, pp. 39-43.

⁷⁸ Adriano Tilgher recensisce lo spettacolo. Cfr. A. Tilgher, *Ciò che più importa di N.Evreinov*, «Il Mondo», 31 maggio 1925. Poi in A. Tilgher, *Il problema centrale. Cronache teatrali 1914-1926*, Genova, Edizioni del Teatro Stabile, 1973, pp.357-9.

Si ricorda anche che Silvio D'Amico ha firmato la prefazione al volume N. Evreinov, *Il teatro nella vita*, Milano, Alpes, 1929.

⁷⁹ L. Pirandello, *Se il film parlato abolirà il teatro*, «Corriere della Sera», 16 giugno 1929, p.3; Cfr. anche F. Callari, *Pirandello e il cinema*, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 120-125.

retrocessioni e improvvise accelerazioni, insomma come organizzazione del vettore tempo [...] può essere agevolmente letto come una parafrasi del sogno.⁸⁰

I testi che inseriscono nella trama drammatica la visione notturna sono *Sogno (ma forse no)* e *Non si sa come*.

In *Sogno (ma forse no)*, scritto a Berlino tra il novembre 1928 e il gennaio 1929 e commissionato da Ruggero Ruggeri⁸¹, Pirandello prima rappresenta direttamente sulla scena il sogno della protagonista, poi fa vivere al personaggio nella realtà gli stessi avvenimenti, accogliendo espedienti e risorse di altri strumenti espressivi, in particolare il cinema.

Qui l'accostamento fra la sfera del sogno e quella del dialogo in veglia corrisponde a uno sdoppiamento della scena, realizzato mediante un accorto uso di artifici scenografici e illuminotecnici, che marca la contrapposizione tra la violenza del sogno e le regole di civiltà della conversazione borghese. Il sogno funge da contraltare alla veglia, della quale intende smascherare i meccanismi troppo usurati: la vuotezza dei rituali quotidiani, delle conversazioni borghesi, tutto viene rovesciato dalla irrazionalità del sonno⁸².

I temi pirandelliani del doppio, dell'identità individuale molteplice e dell'autonomia del personaggio in rivolta contro l'autore vengono qui interpretati in modo originale: la finzione teatrale appare sdoppiata al suo stesso interno, nei ruoli, perché la Giovane Signora è insieme personaggio e autrice del sogno. La costruzione dell'episodio onirico è spezzata e si muove avanti e indietro sull'asse del tempo, alternando all'azione centrale brandelli di ricordi e fantasticherie, presentati sulla scena in modo diretto e non mediato.

Diversa è la situazione descritta in *Non si sa come* (1934)⁸³. L'idea del dramma, suggerita da Umberto Mauri, che da un anno aveva assunto la rappresentanza all'estero di Pirandello, è corredata da elementi tratti dalle tre novelle pirandelliane *Nel gorgo* (1913), *La realtà del sogno* (1914), *Cinci* (1932).

⁸⁰ P. Puppa, *Dalle parti di Pirandello*, Roma, Bulzoni editore, 1987, pp. 14-15.

⁸¹ La prima rappresentazione avviene a Lisbona il 21 settembre 1931 al Teatro Nacional Almeida Garrett di Lisbona in occasione del V Congresso Internacional da Crítica. In Italia un'edizione radiofonica andò in onda l'11 gennaio 1936. La prima in italiano è del 1937 al Teatro GUF di Genova.

⁸² Cfr. S. Blazina, *Il sogno in scena: D'Annunzio, Pirandello, Svevo* in AA:VV., *La Letteratura in scena. Il teatro del Novecento*, Torino, Tirrenia, 1985.

⁸³ La prima rappresentazione assoluta è avvenuta al Teatro Nazionale di Praga il 19 dicembre 1934. In Italia lo spettacolo debutta al Teatro Argentina di Roma il 13 dicembre 1935.

Il senso del testo è espresso da Pirandello in un'intervista a Mario Missiroli pubblicata su «L'illustrazione italiana» del 7 ottobre 1934:

Quanto può la volontà nella nostra vita? Per metà noi viviamo nel sogno, per l'altra metà in preda all'arbitrario delle sensazioni. Raramente l'uomo sa darsi ragione delle sue azioni, delle azioni più importanti, quelle che decidono di tutta l'esistenza. Come poté accadere la tal cosa? E la risposta suona invariabilmente così: non so come.

All'autore siciliano preme dimostrare che una parte notevole della vita umana si svolge al di fuori del controllo della coscienza e della volontà. Infatti il termine "sogno" viene usato per delineare l'abbandono inconsapevole dei momenti di veglia nei quali la coscienza viene temporaneamente risucchiata in un abisso di impulsi e di fantasie.

In questo testo la visione onirica non viene rappresentata ma riferita, ed è utile a riportare alla luce ciò che è stato rimosso dalla coscienza: "la realtà del sogno" è quella in cui vive il protagonista, allorquando improvvisamente ricorda di aver ucciso, in gioventù, un suo coetaneo.

Si confronti questo testo [*Sogno (ma forse no)*] col vicino *Non si sa come* per cogliere la differenza tra i due procedimenti: in quest'ultimo dramma infatti, organizzato nei tempi lunghi dei tre atti, [...] il sogno viene mantenuto sul piano raziocinante e meno insidioso dell'enunciato, dell'*epos* lontano, analizzato nelle sue devastanti conseguenze sul diurno [...] così come la scena si riduce a raccontare il sogno, o il passato colpevole. I contenuti [...] sono dei pre-testi per imbastire dibattiti sulla responsabilità morale di comportamenti guidati dall'inconscio e per evidenziare il febbrile lavoro sotterraneo dei fantasmi notturni negli atti gratuiti e irriconoscibili, nel quotidiano della veglia, compiuti dai protagonisti. [...] In *Sogno (ma forse no)*, al contrario, il tema si formalizza in un'ardita mimesi dell'allucinazione, senza più filtri, senza più passare attraverso altri codici.⁸⁴

È ancora lo stesso Pirandello a fornirci un'ulteriore chiave per interpretare il suo dramma, scrivendo Marta Abba, il 26 luglio 1934:

"Non si sa come" è tutta la vita che si vive di nascosto da noi stessi, all'ombra della coscienza, atti non pensati, colpe senza rimorso,

⁸⁴ P. Puppa, *Dalle parti di Pirandello*, cit., pp. 19-20.

involontarie, delitti, innocenti. Vedrai Marta mia: sarà, spero, un capolavoro: un soffio nuovo, ancora impensato, d'umanità. Labile e profondo. Quasi inconsistente come un sogno. [...] Quante cose avvengono nella vita, dentro di noi! E poi non è più nulla... Il gorgo si richiude, e tutto torna uguale.⁸⁵

I legami con il movimento surrealista, già evidenti in *Sogno (ma forse no)* e *Non si sa come*, saranno ancora più marcati ne *I giganti della montagna*, dramma in cui il gioco delle visioni notturne è inscindibile da quello teatrale. Il mago Cotrone esiliato dal mondo degli uomini, con il suo Arsenale delle Apparizioni, esprime le sue verità solo attraverso le ombre e i fantasmi del sogno:

Ilse. Stia zitto, lo so! - Lei, inventa la verità?

Cotrone. Non ho mai fatto altro in vita mia! Senza volerlo, Contessa. Tutte quelle verità che la coscienza rifiuta. Le faccio venir fuori dal segreto dei sensi, o a seconda, le più spaventose, dalle caverne dell'istinto. Ne inventai tante al paese, che me ne dovetti scappare, perseguitato dagli scandali. Mi provo ora qua a dissolverle in fantasmi, in evanescenze. Ombre che passano. Con questi miei amici m'ingegno di sfumare sotto diffusi chiarori anche la realtà di fuori, versando, come in fiocchi di nubi colorate, l'anima, dentro la notte che sogna.⁸⁶

A conclusione di questa breve panoramica, alcune osservazioni, a mio parere indispensabili in una ricerca che prende in esame il motivo del sogno drammatizzato, devono essere dedicate al rapporto che lega Sigmund Freud all'arte teatrale.

Freud intuisce quanto i drammaturghi siano riusciti a cogliere in anticipo la complessità dei processi psichici e, in tutta la sua opera, frequenti sono i riferimenti ai grandi tragediografi classici, a Shakespeare e agli autori della crisi come Ibsen e Strindberg. Le sue considerazioni sull'arte e sul teatro in particolare sono rintracciabili fin dalla corrispondenza con Wilhelm Fliess e dall'*Interpretazione dei sogni*. Ma è nel 1905 con *Personaggi psicopatici sulla scena*, testo editato postumo nel 1942, che Freud affronta il problema della rappresentazione scenica in maniera compiuta.

⁸⁵ L. Pirandello, *Lettere di Luigi Pirandello a Marta Abba*, Milano, Mondadori, 1995, p. 122.

⁸⁶ L. Pirandello, *I giganti della montagna*, in ID., *Maschere nude*, Milano, Mondadori, 1959, p. 175.

Nel saggio Freud espone il suo pensiero circa la funzione del teatro e ripercorre le tappe che hanno portato a uno spostamento del conflitto. Dalla lotta tra soggetto e forze esterne, si passa a uno scontro di entità puramente psichiche:

Quanto minore diviene la fede nella divinità, tanto più aumenta l'importanza dell'ordinamento umano: esso con sempre maggior chiarezza viene ritenuto responsabile delle sofferenze, e così la prossima lotta sarà quella dell'eroe contro la società umana, ovvero la tragedia borghese. Inoltre la condizione necessaria trova attuazione nella lotta fra gli uomini, nella tragedia di carattere [...]. Alla pura tragedia di carattere manca quella sorgente di godimento che è la rivolta, ma questa ricompare nel dramma sociale (si pensi a Ibsen) possente come nelle tragedie regali dei classici greci. Se il dramma religioso, di carattere e sociale si differenziano essenzialmente per il terreno di lotta sul quale si svolge l'azione da cui scaturisce la sofferenza, vi è un altro terreno cui possiamo seguire il dramma, ove esso diviene interamente psicologico. Nell'animo dell'eroe infuria la lotta, generatrice di sofferenza, tra impulsi diversi: è una lotta destinata a finire non con la caduta dell'eroe, bensì con l'estinzione di un impulso, e quindi con la rinuncia. [...] Ma la gamma delle possibilità si estende, e il dramma psicologico diventa dramma psicopatologico, quando il conflitto non è più tra due impulsi pressappoco ugualmente consci, bensì tra una fonte conscia e una rimossa della sofferenza, alla quale dobbiamo partecipare e dalla quale dobbiamo trarre piacere.⁸⁷

Del resto già nell'*Amleto*, testo che, come vedremo, avrà un ruolo fondamentale per la costruzione del protagonista de *Gli indifferenti* di Moravia, Freud individua i germi del teatro moderno dal momento che al centro della tragedia è posta la nevrosi di un eroe generata dal riaffiorare di una pulsione rimossa⁸⁸.

Un'analisi dei personaggi shakespeariani e ibseniani⁸⁹ è al centro del saggio *Alcuni tipi di carattere tratti dal lavoro psicoanalitico*⁹⁰ del 1916 dove Freud si spinge ad affermare la completa concordanza fra esempi letterari ed esperienza

⁸⁷S. Freud, *Personaggi psicopatici sulla scena*, (1942 ed. postuma), in ID., *Opere*, Torino, Boringhieri, 1972, vol. V, pp. 233-234.

⁸⁸ *Amleto* è citato anche in altri saggi freudiani fra cui ricordiamo la lettera a Wilhelm Fliess del 15 ottobre 1897, in S. Freud, *Le origini della psicoanalisi. Lettere a Wilhelm Fliess 1887-1902*, cit., pp. 160 e sg.; *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 246 e p. 167; *Totem e Tabù* in ID., *Opere*, Torino, Boringhieri, 1975, vol. VII., p. 90; *Il Mosè di Michelangelo* in Ivi, p. 300; *Caso clinico dell'uomo dei lupi*, in Ivi, p. 491.

⁸⁹ Come testimonianza di una approfondita conoscenza da parte di Freud dell'opera ibseniana cito inoltre la pagina del diario di Schintzler relativa al 16 giugno 1922 lo scrittore riporta che Freud durante un loro incontro gli ha confessato di provare delle sensazioni simili a quelle del protagonista de *Il costruttore Solness* di Ibsen. Cfr. A. Schnitzler, *Sulla psicoanalisi*, cit., p. 62.

⁹⁰ S. Freud, *Alcuni tipi di carattere tratti dal lavoro psicoanalitico*, (1916), in *Opere*, Boringhieri, Torino, 1976, vol. VIII, pp. 644-50.

clinica. Questi personaggi, analizzati come persone reali, sono dominati da una nevrosi che nasce dal conflitto fra desideri libidici e pulsioni di autoconservazione e responsabilità verso gli altri. Il lavoro si compone di tre brevi interventi che riguardano altrettante tipologie di carattere (le “eccezioni”, coloro che soccombono al successo e infine i delinquenti per senso di colpa) e per illustrarle Freud si serve di modelli tratti principalmente dalla tradizione drammatica: nel primo gruppo iscrive il protagonista del *Riccardo III* di Shakespeare mentre nel secondo Lady Macbeth e Rebekka del *Rosmersholm* di Ibsen. In particolare quest’ultimo dramma è considerato la più grande opera d’arte che tratta il complesso edipico declinato al femminile.

Seppure meno presente nelle pagine freudiane, un posto di riguardo sembra riservato a Strindberg, le cui qualità di osservatore dell’animo umano sono state riconosciute nella *Psicopatologia della vita quotidiana*:

Fra tutti gli scrittori che occasionalmente si espressero sui piccoli atti mancati e sintomatici o se ne servirono, nessuno ne ha riconosciuto la segreta natura con tanta chiarezza e li ha rappresentati con così straordinaria vivezza come Strindberg, il cui genio per la verità era assistito in questa conoscenza da una profonda anormalità psicologica.⁹¹

Oltre che appoggiarsi ai personaggi drammatici per l’esemplificazione di determinati complessi e nevrosi, Freud ricorre alla metafora teatrale per descrivere i meccanismi psichici già a partire dai primi schemi. L’apparato tripartito del teatro moderno (composto di platea, palcoscenico e retroscena) rimanda alla struttura mentale delineata nella prima topica freudiana: lo spettatore (l’Io) assiste a una scena accessibile (conscia), generata da un retroscena inaccessibile (inconscio). Successivamente Freud trasformerà in veri e propri personaggi le tre istanze Io, Es e Super-io che si confrontano nello stesso modo con cui un si instaurano relazioni intersoggettive su un palcoscenico.

Come sostiene Musatti che ha approfondito il rapporto fra scena teatrale e mondo interno:

Freud, con la cosiddetta Dottrina delle istanze psichiche, ha tentato di individuare i personaggi che agiscono in ciascuno, cercando

⁹¹ S. Freud, *Psicopatologia della vita quotidiana*, (1901), in ID., *Opere*, Torino, Boringhieri, 1970, vol. IV, p. 479.

così di tracciare una sorta di anatomia della psiche, o di rappresentazione topica del nostro mondo interiore.⁹²

D'altra parte Freud considera il teatro e il meccanismo di identificazione privo di rischi su cui esso si basa, come il luogo privilegiato in cui l'uomo può soddisfare il bisogno di pluralità e appagare tutte le pulsioni frustrate dalla vita reale. L'appagamento dello spettatore

ha come presupposto l'illusione, ossia l'attenuazione della sofferenza dovuta alla certezza che in primo luogo chi si agita e soffre là sulla scena è un'altra persona e che in secondo luogo e in definitiva, si tratta solo di un giuoco da cui non può derivare alcun danno per la sua sicurezza personale. In queste circostanze [...] nulla vieta di cedere senza timore a moti repressi come il bisogno di libertà religiosa, politica, sociale e sessuale, e di sfogarsi in tutte le direzioni nelle varie scene grandiose di cui si compone la vita colà rappresentata.⁹³

Per descrivere i disturbi mentali, Freud ricorre a una terminologia propria del teatro: la scena capitale, la scena primitiva, la scena onirica, la scena isterica.

La metafora teatrale è inoltre alla base della definizione dei principali meccanismi che regolano le visioni notturne: psiche, scena e mondo onirico intrattengono rapporti molto profondi e complessi messi in luce soprattutto da Freud e Jung.

Nell'*Interpretazione dei sogni* Freud sostiene che «il sogno crea una situazione, rende attuale un fatto, drammatizza un'idea⁹⁴» e citando Delbœuf dichiara che «il sognatore è un attore che recita, di propria volontà, la parte del pazzo e del saggio, del carnefice e della vittima, del nano, del gigante, del demonio e dell'angelo⁹⁵».

Durante il processo di trasformazione dei pensieri del sogno in contenuto onirico, sostiene Freud, bisogna tenere presente la rappresentabilità in immagini visive: tra i diversi pensieri essenziali del sogno, sarà preferito quello che permette una rappresentazione visiva. Nell'*Interpretazione dei sogni* oltre alla parola *Dramatisierung* (drammatizzazione), viene citata l'espressione *Schauplatz*⁹⁶ (scena

⁹² C. Musatti, *Psicoanalisti e pazienti a teatro, a teatro!*, Milano, Mondadori, 1988, p. 17.

⁹³ S. Freud, *Personaggi psicopatici sulla scena*, cit., pp. 231-232.

⁹⁴ *Ivi*, p.56

⁹⁵ *Ivi*, p.65.

⁹⁶ *Ivi*, p.54.

dell'azione) usata dallo psicologo Gustav Theodor Fechner per indicare il luogo dove si svolge il sogno, e il modo particolare in cui esso si dipana, diverso da come si ripresenta e rappresenta nello spazio mentale della veglia. La drammatizzazione, che consiste nella trasformazione di un pensiero in situazione, è definito come «il carattere più importante e singolare del lavoro onirico»⁹⁷ accanto al processo di condensazione:

I pensieri onirici [...] sono piuttosto esposti in modo simbolico, per mezzo di paragoni e metafore, come in un'immaginosa lingua poetica. [...] Il contenuto onirico consiste perlopiù in situazioni visive; i pensieri onirici debbono dunque in un primo tempo subire un trattamento che li renda idonei a questo modo di raffigurazione. Poniamoci per esempio il compito di sostituire le frasi di un editoriale politico o di una perorazione giudiziaria con una serie di disegni: capiremo allora facilmente le modifiche alle quali la considerazione della raffigurabilità del contenuto del sogno costringe il lavoro onirico.⁹⁸

Freud ricorre, per designare la rappresentazione onirica, al termine *Vorstellung* che è distinto da *Darstellung* (*Stellung* significa “ciò che è posto, che sta in piedi di fronte a noi”): nel sogno la rappresentazione può essere intesa in senso globale come *Vorstellung* o in senso di drammatizzazione, teatralità e quindi *Darstellung*⁹⁹. La rappresentazione onirica implica sempre una “scena interiore”, uno spazio tridimensionale simile a quello dell'azione teatrale. La scena del sogno, la sua “messa in scena” suggerisce al tempo stesso una propria organizzazione spaziotemporale, diversa da quella della realtà oggettiva. Il sognatore può essere egli

⁹⁷ S. Freud, *Il sogno*, (1901), in ID., *Opere*, Torino, Boringhieri, 1970, vol. IV., p. 22.

⁹⁸ *Ivi*, p. 27.

⁹⁹ La lingua tedesca distingue due parole per definire la rappresentazione: *Darstellung* (l'immagine, la rappresentazione visiva) e *Vorstellung* (la forma eminentemente concettuale, mentale). Con *Darstellung* si intende ciò che troviamo rappresentato nel mondo davanti a noi (e non a caso è il termine usato in ambito teatrale: ciò che sta sulla scena); mentre con *Vorstellung* si intende ciò che la mente è in grado di rappresentare, e quindi immaginare, mettere in forma di immagine, ciò che forma il contenuto concreto di un atto di pensiero. *Vorstellung* indica anche l'atto di “porre davanti”, espressione che può essere intesa in una duplice accezione: porre innanzi alla realtà o porre innanzi a un pubblico teatrale. *Darstellung*, in quanto rappresentazione indiretta dei concetti della ragione, si avvicina piuttosto all'idea dell'esibire, del presentare. Questo concetto è vicino alla nozione di immagine e come tale implica la replica, in un modo formale o fisico, di qualcos'altro categorizzato come originale. Il secondo concetto è vicino alla nozione di costruito concettuale e la parola tedesca *Vorstellung* è un termine centrale nelle opere dei filosofi Kant e Schopenhauer e implica il ri-vivere un'esperienza. *Vorstellung* in tedesco corrente sta a significare l'idea che ci facciamo di qualche cosa e la conseguente rappresentazione mentale, concettuale e simbolica. La *Vorstellung* in senso freudiano è il mezzo attraverso cui la pulsione si manifesta. La pulsione dopo essere stata rifiutata cerca di manifestarsi in un altro modo e dunque si metamorfizza in un'immagine, una scena o una rappresentazione onirica.

stesso attore del sogno ma anche “pubblico”, spettatore che vede e ascolta. Il sogno è una rappresentazione dove tutti gli attori fanno parte del mondo del sognatore, che oltre ai vari ruoli assume anche la funzione di regista e di pubblico¹⁰⁰.

Jung esplicita ancora di più il legame fra sogno e rappresentazione: «tutta la creazione onirica è sostanzialmente soggettiva, e il sogno è un teatro in cui chi sogna è scena, attore, suggeritore, regista, autore, pubblico e critico insieme¹⁰¹». Proprio come a teatro, il sogno viene anch'esso “recitato”: il percorso del sognatore si esplica nella drammatizzazione dei personaggi, i quali incarnano i diversi aspetti della sua personalità.

Successivamente Jung osserverà che la maggior parte dei sogni possiede una medesima struttura, non diversa da quella del dramma. Lo psicoanalista individua infatti quattro fasi oniriche, che spontaneamente rappresentano la situazione attuale dell'inconscio espressa in forma simbolica: indicazione di luogo, personaggi, tempo; sviluppo; culmine (o peripezia); soluzione.

Jung ricorre alla scena anche per definire il concetto per lui fondamentale di complesso, che a suo avviso, si comporterebbe nella coscienza come una *dramatis parsona*, «un *corpus alienum* animato»¹⁰²: proprio il teatro è scelto dallo psicoanalista come il luogo deputato all'«elaborazione pubblica dei complessi».¹⁰³

Anche per Hillman¹⁰⁴ la metafora adeguata allo spazio del sogno è la scena teatrale: infatti l'autonomia delle immagini oniriche dovrebbe imporre al soggetto che le ospita una distanziamento identica a quella che nel teatro tradizionale intercorre tra spettatori e attori.

¹⁰⁰ Anche William R. D. Fairbairn (*Studi psicoanalitici sulla personalità*) parla del sogno come drammatizzazione, breve sequenza cinematografica che viene recitata fra parti del Sé, l'Io e gli oggetti interiorizzati. Ogni personaggio è una versione del sognatore stesso, regista e attore multiplo. Per Melanie Klein (*Scritti 1921-1958*) il mondo interiore è popolato dai rappresentanti interni che lei chiama “oggetti interni”. L'oggetto interno, nella veglia o nel sogno, è un attore che “rappresenta” mentalmente un ruolo, una situazione o un'idea sulla scena interna. James S. Grotstein (*Chi è il sognatore che cosa sogna il sogno?*) ricorre alla metafora della “scena teatrale” e degli “attori del sogno” per designare lo spazio onirico. Per James Hillman (*Il sogno e il mondo infero*) nel dramma dei nostri sogni, tutti noi, anche se facciamo parte del pubblico, siamo sulla scena, attori tutti quanti, tutti quanti persone oniriche, con indosso la maschera adatta al personaggio che dobbiamo impersonare, conforme al modo in cui dobbiamo recitare.

¹⁰¹ C. G. Jung, *La psicologia del sogno*, (1916/1948), Torino, Boringhieri, 1980, p. 52.

¹⁰² C.G. Jung, *Considerazioni generali sulla teoria dei complessi*, (1934), in *Opere*, Boringhieri, Torino, 1976, vol. VIII, p. 118.

¹⁰³ C.G. Jung, *Simboli della trasformazione*, (1912/1952), in *Opere*, , Bollati Boringhieri, Torino 1970, vol. V, p. 48.

¹⁰⁴ «Nel dramma dei nostri sogni, tutti noi, anche se facciamo parte del pubblico, siamo sulla scena, attori tutti quanti, tutti quanti persone oniriche, con indosso la maschera adatta al personaggio che dobbiamo impersonare, conforme al modo in cui dobbiamo recitare», in J. Hillman, *Il sogno e il mondo infero*, (1979), Milano, Adelphi, 2003, p.130.

Il sogno, come ha osservato Salomon Resnik, è una rappresentazione che diamo a noi stessi in uno spazio tridimensionale:

Come nel teatro, i preparativi della messa in scena esistono anche nel sogno: sono costituiti dalle esperienze percettive, dalle immagini della veglia: diversi luoghi, reali e immaginari, compariranno sulla scena del sogno, ma il regista li avrà “filtrati”, quindi trasformati e adattati al sogno, al suo argomento¹⁰⁵;

Nel sogno l’Io narcisista si identifica anche con lo spazio teatrale, che diventa parte della sua messa in scena, del suo modo di organizzare il mondo. I personaggi della drammatizzazione del sogno portano le maschere di “altri”, ma rappresentano le diverse parti del mondo del sognatore. Tramite un meccanismo di identificazione proiettiva all’interno del sogno, il desiderio, il sistema di valori e i modi di essere del soggetto investono ideologicamente i vari oggetti onirici. [...] Nel teatro ci sono i personaggi, il regista e l’autore; i personaggi recitano, ognuno a modo suo, un ruolo assegnato. Il sogno è una ri-creazione teatrale di certe esperienze inconscie insieme soggettive e oggettive: c’è sempre un “commercio” diurno e notturno fra la *rêverie* e la veglia. Il sogno è una rappresentazione narcisistica e autoreferenziale¹⁰⁶;

Un sogno è un paesaggio scenografico complesso, fatto di pezzi diversi; pezzi di case, di ponti, di forme figurative o astratte, espressione sempre di un mondo che si fonda sulla molteplicità, un mondo non articolato secondo le “regole” [...], e in cui predomina il principio di “irrealtà”, vale a dire una realtà diversa da quella diurna.¹⁰⁷

Questa digressione sulla familiarità della psicoanalisi con l’esempio drammaturgico (inteso sia come metafora del mondo interno sia come vera e propria analisi dei testi) si è resa, a mio parere, necessaria in quanto illuminante testimonianza del dibattito culturale che nei primi anni del Novecento ruotava su un radicale ripensamento delle strutture teatrali da parte di autori che avvertivano forte l’esigenza di adeguarsi a nuove prospettive epistemologiche¹⁰⁸: la centralità conferita all’individuo e alle sue pulsioni conduce all’inevitabile esteriorizzazione del mondo

¹⁰⁵ S. Resnik, *Il teatro del sogno*, Torino, Boringhieri, 1982, p. 25.

¹⁰⁶ *Ivi*, pp. 53-54.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 147.

¹⁰⁸ Non si può fare a meno di notare che, seppure in ritardo rispetto agli altri paesi europei, il teatro italiano entra in contatto fin dal secondo decennio del Novecento con le teorie elaborate da Sigmund Freud. Tuttavia, prendendo in esame l’influenza della psicoanalisi, la cautela è d’obbligo, tanto più che nei carteggi, nelle interviste o negli articoli a riguardo, autori come Svevo, Pirandello e Moravia tendono a porre in secondo piano, o addirittura a sconfiggere, gli influssi freudiani. Rimando a riguardo ai capitoli dedicati a Svevo e Moravia di questa ricerca.

interno non più solo attraverso lo strumento tradizionale della parola, ma con il ricorso a tutti i codici espressivi che la comunicazione teatrale mette a disposizione.

Ulteriore è il passaggio che possiamo studiare nei testi teatrali che contengono dei sogni: in questi drammi infatti si realizza una perfetta *mise en abîme*. Lo spettatore reale assiste a una rappresentazione onirica direttamente drammatizzata in scena. Le immagini che il personaggio visualizza internamente sono come proiettate sulla scena teatrale: l'attività psichica soggettiva appare così oggettiva.

La forma teatrale forza i propri limiti e, come nel discorso narrativo, osserva gli eventi da punto di vista (o focalizzazione) non più meramente esteriore ma interno al personaggio. Inoltre, rispetto al mezzo narrativo costretto a narrare il sogno e quindi filtrarlo attraverso la parola e irrimediabilmente trasformarlo, il teatro può mostrare l'evento onirico senza la mediazione dell'istanza di enunciazione e restituirlo, per immagini, in tutta la sua originaria purezza. Il testo narrativo, nel momento in cui si accinge a trascrivere un sogno, sembra avere gli stessi limiti del ricordo della visione onirica da svegli: racconto di un sogno che segue le leggi della narratività e le convenzioni della nostra visione dato che «nessun racconto, al contrario della rappresentazione drammatica, può «mostrare» o «imitare» la storia che narra, [...] può solo raccontarla in modo particolareggiato, preciso, «vivo», e dare così una maggiore o minore impressione di mimesi¹⁰⁹».

Come ha osservato Guido Almansi¹¹⁰ esiste una frattura incolmabile, un passaggio inevitabile tra sogno sognato e raccontato: la scena teatrale può in parte illudere che questo iato sia superabile rappresentando il sogno nel momento stesso in cui il sognatore la sta visualizzando nella sua mente.

Per avere la sintesi di un sogno occorrerebbe esprimerlo nei suoi elementi costitutivi “atomici”. Giacché la storia – di cui ci si ricorda – è solo una fabbricazione secondaria, su uno stato primitivo non cronologico, non riassumibile, non integrabile¹¹¹;

Il sogno è il fenomeno che osserviamo soltanto in sua assenza. Il verbo *sognare* quasi non ha “presente”. Io sogno, tu sogni, non è che retorica, giacché parla o chi si è svegliato o chi è candidato al risveglio.¹¹²

¹⁰⁹ G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, cit., p. 210.

¹¹⁰ Cfr. G. Almansi, C. Béguin, *Teatro del sonno. Antologia dei sogni letterari*, Milano, Garzanti, 1987.

¹¹¹ P. Valéry, *Questions du rêve*, a cura di J. Levaillant, *Cahiers Paul Valéry*, n. 3, Paris, Gallimard, 1979, p. 508.

¹¹² P. Valéry, *Analecta*, LXV, citato in R. Caillois, *L'incertezza dei sogni*, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 63.

La particolarità e novità dei testi presi in esame in questa ricerca consiste nel fatto che il contenuto manifesto della visione è restituito “al presente”, nella sua frammentarietà, e limitando l'intervento dell'elaborazione secondaria.

CAPITOLO I

LA RIGENERAZIONE DI ITALO SVEVO

Libero veramente, il pensiero non può essere che quando si muove fra fantasmi.¹¹³

Nella vita si può essere bestia quanto si vuole, ma non un poeta se non si sa cantare la propria bestialità.¹¹⁴

Ciascuno di noi è costretto a periodiche “potature dell’io” [...] (anche gli io amputati si fanno talvolta sentire alla maniera degli arti fantasma). La nostra psiche attuale assomiglia a un albero che conserva le cicatrici dei rami tagliati, delle possibilità asportate, ma non private definitivamente della capacità di ricrescere.¹¹⁵

In questo capitolo saranno prese in esame alcune opere tarde della produzione sveviana e in particolare il testo teatrale *La rigenerazione*.

I temi intorno ai quali ruota il dramma, la vecchiaia e della ricerca di un possibile ringiovanimento, traggono origine dalla trattatistica medica coeva; tuttavia Svevo riesce ad arricchire, dal punto di vista semiotico, questo materiale che si fa metafora di un percorso esistenziale in cui il sogno e la realtà confliggono e dialogano incessantemente.

La rigenerazione è un testo fondamentale per almeno tre motivi: per il rapporto che intrattiene con la scienza, con la filosofia e la psicoanalisi, elementi extra letterari che riescono a trasformare la struttura del dramma; per la presenza del sogno rappresentato direttamente sulla scena capace di frantumare la linearità dell’opera teatrale; per le numerose affinità con i frammenti narrativi e i romanzi di Svevo.

¹¹³ I. Svevo, *Corto viaggio sentimentale*, in ID., *Racconti e scritti autobiografici*, edizione critica con apparato genetico e commento di Clotilde Bertoni, Saggio introduttivo e cronologia di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004, p. 558.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 550.

¹¹⁵ R. Bodei, *Destini personali*, cit., p. 119.

Fra gli autori italiani del primo Novecento che hanno inserito l'elemento onirico all'interno della loro opera, Italo Svevo è senza dubbio quello che ha saputo conferirgli maggiore complessità e ricchezza semantica.

Anche nei romanzi *Una vita* e *Senilità*, che Svevo ha composto prima di leggere i fondamentali testi freudiani, i sogni notturni, le fantasticherie e le visioni a occhi aperti fanno irruzione come tasselli fondamentali della struttura narrativa. La consapevole maestria con cui l'autore triestino tratterà il delicato materiale onirico nella *Coscienza* si può riscontrare anche in testi più brevi, ma non meno fondamentali, come *Vino generoso* e *Corto viaggio sentimentale*.

Ma, curiosamente, è in un testo teatrale che il sogno diventa vero e proprio perno tematico e formale: ne *La rigenerazione*, ultimo e incompiuto dramma di Italo Svevo, steso presumibilmente fra la primavera del 1927 e l'inizio del 1928¹¹⁶.

A torto il teatro di Italo Svevo è stato considerato come una produzione accessoria rispetto a quella narrativa e solo dagli anni '60 in poi la critica e le compagnie teatrali¹¹⁷ hanno iniziato a interessarsi ai drammi dell'autore triestino.

¹¹⁶ Rimasto inedito e incompiuto alla morte del suo autore, ha trovato una collocazione editoriale solo nel 1960 nel volume *Commedie* (Mondadori, Milano, 1960) curato da Umbro Apollonio. Ed è a quest'ultimo che si deve il titolo dell'opera desunto da un abbozzo di commedia, poi andato perduto, che lo scrittore triestino concepì nel 1881. Cfr. *Lettere a Svevo. Diario di Elio Schmitz*, a cura di Bruno Maier, Milano, Dall'Oglio, 1973, p. 245.

Svevo scrisse anche un frammento teatrale chiamato *Degenerazione*. In I. Svevo, *Degenerazione*, in ID., *Teatro e saggi*, cit., pp. 779-785. Il titolo del brano, assente nell'originale manoscritto, è desunto da una pagina del diario di Ettore Schmitz datato 12 ottobre 1899 in cui si allude a una commedia incompiuta chiamata proprio *Degenerazione*: «Degenerazione. Una commedia. Dovrebbe esserci qualche cosa nei manoscritti e cercherò. Giacomo Pereira ricchissimo, quarantenne, poeta viene ai bagni accompagnato dal suo medico e da sua madre. Si trova anzi già ai bagni X da parecchio tempo e si circondò di una compagnia pari sua di degenerati. Lui stesso soffre di una grande ambizione insoddisfatta. Lavorò, lavorò, lavorò, poi ad un tratto s'accorse che la sua salute ne aveva sofferto e cessò. Con Rimpianto! Si cura da cinque anni, ma la salute non viene. Ha tutti i vizi del bere, del fumare, del bere caffè neri. Scommette continuamente con tutti che non fumerà più e finisce sempre col ricaderci. Al primo atto è il pasto a table d'hôte. Ha detto di non voler bere che acqua e finisce coll'ubbriacarsi. È venuto al luogo di bagni con l'idea di trovare una moglie. Cura drastica. [...] Il dottore ch'è con Giacomo è anche lui un nevristenico e osserva: Quest'imbecille mi tiene con sé come se sapendo curare la sua nevristenia non comincerei col curare la mia. Fumatore e beone come il suo padrone.» In I. Svevo, *Pagine di diario*, in *Racconti e scritti autobiografici*, pp. 734-5. Mazzacurati sostiene che quest'opera costituisce «un embrione filogenetico della *Coscienza* di Zeno». Cfr. F. P. Botti, G. Mazzacurati, M. Palumbo, *Il secondo Svevo*, Napoli, Liguori, 1982, pp. 35-36. L'abbozzo contiene in effetti molti tempi che Svevo svilupperà nelle opere successive tra cui proprio *La rigenerazione*: il protagonista malato di nevristenia, il vizio del fumo e dell'alcool, il ruolo ambiguo dei medici, la cura attraverso il ricorso a una donna più giovane (alla fine il dottore consiglia al suo paziente una terapia «drastica e definitiva, il re dei tonici, dei calmanti, dei sonniferi, ovvero la «cura maritalis», un matrimonio con una giovane fanciulla messagli che lo stesso dottore gli trova).

¹¹⁷ Un evento fondamentale è senza dubbio rappresentato dal successo che riscuote il regista Sandro Bolchi che tra il 1960 e il 1961 porta, in radio prima e in scena poi, la commedia in tre atti *Un marito* presso il teatro Stabile di Trieste. In realtà secondo la testimonianza della moglie dello scrittore, il teatro è considerato da Svevo come «la forma delle forme, il teatro, la sola dove la vita può trasmettersi per vie dirette e precise», in L. Veneziani Svevo, *Vita di mio marito*, a cura di Lina Galli, Prefazione di Eugenio Montale, dall'Oglio, Milano, 1976, p. 151.

Basti pensare che quando Svevo è ancora in vita è stato pubblicato solo il monologo *Prima del ballo*¹¹⁸ e *Terzetto spezzato* l'unica opera rappresentata¹¹⁹. E se Debenedetti nel 1929 ignorava il suo *corpus* teatrale¹²⁰, Montale pur avendo individuato nello Svevo romanziere una penna acuta e moderna, sottovaluta le sue doti di drammaturgo¹²¹.

Eppure il teatro ha rappresentato la prima passione letteraria per il giovanissimo Svevo che a partire dagli anni '80 non solo approfittò come spettatore della ricchissima scelta offerta dai palcoscenici triestini e, successivamente, europei¹²², ma addirittura esordisce nella scrittura proprio con alcuni esperimenti drammaturgici (si ricordano alcuni abbozzi iniziati nel 1880 come la commedia in versi martelliani *Ariosto governatore*, *Il primo amore* e *I due poeti*). Non bisogna dimenticare inoltre l'attività di critico per il quotidiano triestino «L'Indipendente» per il quale scrive fra 1880 e il 1890 numerose recensioni teatrali (la prima è non a caso dedicata al *Mercante di Venezia* di Shakespeare).

Non è stata una passione giovanile né passeggera quella di Svevo per il teatro dal momento che dopo i primi tentativi rimasti incompiuti si è cimentato nell'arte

¹¹⁸ Il copione è pubblicato sull'opuscolo «Befana 1891» allegato in omaggio al giornale «L'Indipendente» per le feste natalizie di quell'anno. Sarà necessario attendere il 1931, con *Un marito* sulla rivista «Il convegno», per la stampa di un altro dramma sveviano. Per avere uno studio monografico sulla produzione teatrale di Svevo bisogna aspettare il 1974 anno di pubblicazione del saggio di Ruggero Rimini *La morte nel salotto*. Rimini è il primo a individuare nella produzione teatrale di Svevo l'influenza del dramma espressionista soprattutto nell'uso sapiente del codice dell'illuminotecnica; inoltre il saggista mette in luce come Svevo tenti di tradurre drammaticamente la rottura del tempo narrativo in funzione di un tempo psicologico sulla scia di Joyce e dello Strindberg del teatro da camera.

¹¹⁹ La messinscena è curata da Anton G. Bragaglia al Teatro degli Indipendenti di Roma nell'aprile del 1927.

¹²⁰ G. Debenedetti, *Svevo e Schmitz*, «Il Convegno», numero di omaggio a Italo Svevo, a.X, gennaio-febbraio 1929. Poi in G. Debenedetti, *Saggi critici. Seconda serie*, Il Saggiatore, Milano 1971, pp. 47-90.

¹²¹ Fra gli interventi di Montale si ricordano in particolare *Omaggio a Italo Svevo* (apparso su «L'Esame», anno IV, n. XI-XII, nov/dic 1925) e *Presentazione di Italo Svevo* (in «Il Quindicinale», I, 2, 1926). Cfr. E. Montale, *Italo Svevo nel centenario della nascita in Carteggio Svevo - Montale. Con gli scritti di Montale su Svevo*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976.

¹²² Trieste fra la fine dell'800 e i primi anni del '900 aveva cinque teatri principali (Teatro Filodrammatico, Teatro Comunale, Teatro Politeama Domenico Rossetti, Teatro Fenice, Teatro Armonia) oltre a numerose sale più piccole. Particolarmente attenti alle novità nazionali ed europee, i palcoscenici della città ospitarono, fra le altre, opere di Praga, Giacosa, Zola, Dumas, Sardou, Ibsen, Strindberg e Bernstein. Inoltre grazie alle trasferte che per lavoro deve compiere all'estero è un assiduo frequentatore dei teatri parigini e londinesi. Tra le opere isbseniane cui lo scrittore assiste a Trieste ricordiamo la *Casa di bambola* della Duse nel marzo del 1892, nello stesso anno la *Hedda Gabler*, interpretata da Virginia Marini, e due anni dopo *Il costruttore Solness*, allestito dalla compagnia Talli-Paladini nel 1894. Cfr. F. Bertoni, *Apparato genetico e commento*, in I. Svevo, *Teatro e saggi*, Edizione critica con apparato genetico e commento di Federico Bertoni, saggio introduttivo e cronologia di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004, p. 1238 e p. 1311. È presente anche a una rappresentazione de *La signorina Julie* di Strindberg a cui fa esplicito riferimento nella lettera che il 22 maggio 1898 indirizza alla moglie. Cfr. I. Svevo, *Epistolario*, a cura di Bruno Maier, Milano, Dall'Oglio, 1966, p. 103.

della scrittura scenica fino agli ultimi anni di vita producendo tredici testi tra atti unici e drammi di maggior respiro¹²³. Come riporta la moglie Livia Veneziani per Svevo:

Il teatro, che fu il suo amore segreto, non gli diede mai le soddisfazioni sperate. Era stato il primo dei suoi sogni artistici e rimase un sospiro. [...] “La forma delle forme, il teatro, la sola dove la vita possa trasmettersi per vie dirette e precise”, diceva.¹²⁴

Leggendo il teatro sveviano si ha infatti l'impressione di un autore che padroneggi il mezzo espressivo nelle sue peculiarità e domini i codici verbali e non verbali che un dramma comporta.

E, se è possibile individuare un continua contaminazione per quanto concerne temi e personaggi tra i copioni e le pagine romanzesche, ciò non significa che drammi debbano essere interpretati come mere trascrizioni delle opere narrative.

Come ha osservato Angela Guidotti su Svevo grava il confronto, spesso improprio e sbrigativo, con il metodo e lo stile pirandelliani. Il processo creativo di Svevo sembra invece seguire una linea contraria dal momento che «non sceneggia mai direttamente i propri testi narrativi, talvolta anzi anticipati nelle commedie. Meglio perciò pensare alla sua opera come ad un tracciato fatto di percorsi intrecciati e non consequenziali.»¹²⁵

La posizione cronologica che occupa *La rigenerazione* è di centrale importanza dunque in un'analisi comparata in cui contenuti e personaggi si traducono senza soluzione di continuità da un'opera narrativa a una teatrale e viceversa. *La rigenerazione* è stata composta contemporaneamente o poco prima degli esperimenti narrativi che avrebbero dovuto confluire nel quarto romanzo¹²⁶ di Svevo come *Un contratto*, *Prefazione*, *Il mio ozio*, *Le confessioni del vegliardo*, *Umbertino*¹²⁷: gli unici lacerti di quell'opera in prima persona che doveva

¹²³ A *Le ire di Giuliano* e *Le teorie del conte Alberto* seguirono, databili fra il 1885 e il 1892, *Il ladro in casa*, *Prima del ballo*, *Una commedia inedita*, *La verità*, *Terzetto spezzato*, *Atto unico*. Dopo un intervallo di oltre dieci anni, nel 1903 conclude la composizione di *Un marito*, cui seguirono negli anni '20 *L'avventura di Maria*, *Inferiorità*, *Con la penna d'oro* e, infine, *La rigenerazione*.

¹²⁴ L. Veneziani Svevo, *Vita di mio marito*, a cura di L. Galli, Prefazione di E. Montale, Milano, Dall'Oglio Editore, 1976, p. 151.

¹²⁵ A. Guidotti, *Zeno e i suoi doppi*, *Le commedie di Svevo*, Pisa, ETS, 1990, p. 6.

¹²⁶ Cfr. G. Contini, *Il quarto romanzo di Svevo*, Torino, Einaudi, 1980.

¹²⁷ I titoli di questi manoscritti (a parte *Umbertino* scelto dallo stesso Svevo) sono stati assegnati da Umbro Apollonio che ne curò la pubblicazione nel volume I. Svevo, *Corto viaggio sentimentale ed altri racconti inediti*, a cura di Umbro Apollonio, Milano, Mondadori, 1949. Svevo che in un primo

rappresentare il seguito ideale de *La coscienza di Zeno* e che, per la prematura e improvvisa morte dell'autore, non fu mai compiuto. Inoltre, come vedremo, nel dramma sveviano si possono rintracciare profonde connessioni con altri racconti: in particolare con *Lo specifico del dottor Menghi*, *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, *L'avvenire dei ricordi* e *Vino generoso*.

La rigenerazione sviluppa, attraverso la prepotente irruzione del sogno sulla scena, le stesse questioni che Svevo aveva già in parte affrontato nella produzione giovanile e che sembrano ossessionare l'ultima fase della sua vita: la vecchiaia e le "misure d'igiene" per esorcizzarla, la paura della morte, il recupero del passato.

Il nucleo tematico comune a questi testi ruota intorno alla condizione di vecchiaia che grava sul protagonista e al rapporto, minato da tale *status*, che lega il protagonista agli altri membri della famiglia. Poco importa se fra il testo teatrale e i brani dell'ultimo romanzo a cambiare sono talvolta l'onomastica dei personaggi e alcuni nodi dell'intreccio, dal momento che i "ruoli" e i "nuclei tematici"¹²⁸ come la vecchiaia e la malattia rimangono immutati, pur adattandosi di volta in volta alle regole che il tipo di codice scelto richiede.

Al di là delle corrispondenze dei personaggi, sono le dinamiche familiari, l'ambiente, i motivi a rappresentare l'elemento che lega il dramma, i racconti e gli ultimi frammenti.

momento avrebbe voluto intitolare il suo nuovo romanzo *Il vecchione* modificò presumibilmente la sua intenzione preferendo poi *Il vegliardo*.

La prima testimonianza della composizione di questo romanzo consiste in una lettera che Svevo invia a Benjamin Crémieux il 16 maggio 1928: «Del resto dopo alcune settimane meno buone sto tanto bene che, con improvvisa decisione, mi sono messo a fare un altro romanzo, *Il Vecchione*, una continuazione di *Zeno*. Ne scrissi una ventina di pagine e mi diverto un mondo. Non ci sarà niente di male se non riuscirò a terminarlo. Intanto avrò riso di gusto una volta di più nella mia vita» in I. Svevo, *Carteggio con James Joyce, Eugenio Montale, Valery Larbaud, Benjamin Crémieux, Marie Anne Comnène, Valerio Jahier*, a cura di Bruno Maier, Milano, Dall'Oglio, 1978, pp. 97-98.

Altra significativa testimonianza la troviamo in una lettera che Svevo inviò a Marie Anne Comnène, moglie di Crémieux, il 19 agosto 1928: «Lei mi domanda a che cosa io pensi. Vorrei fare un altro romanzo: *Il Vegliardo*, una continuazione di *Zeno*. Ne ho steso vari capitoli che però tutti devono essere rifatti. C'è un certo suono falso che vi si insinua. Che sia l'incapacità del vecchio? Se arrivassi a fare un capitolo che mi piaccia Glielo invierei». *Ivi*, pp. 138-139.

¹²⁸ Non appare forzato il riferimento alla terminologia di Greimas che in *Semantica strutturale* distingue gli attanti, entità astratte non riferibili a un individuo ma definite in base alle sfere d'azione in cui agiscono, dai personaggi (o attori) che possono variare da testo a testo. Gli attanti quindi definiscono l'insieme di funzioni attribuite alla persona. Cfr. A. J. Greimas, *Semantica strutturale*, Roma, Maltemi Editore, 2000.

Si ricorda che Teresa de Lauretis in *La sintassi del desiderio. Struttura e forme del romanzo sveviano*, applica tale griglia analitica ai romanzi sveviani: «Ogni persona è definita in base alla «sfera d'azione» in cui agisce (dove il termine di Greimas, *attante*), ma anche, a sua volta, definisce l'insieme di funzioni attribuite alla persona. Confrontando i racconti si nota che le sfere d'azione (i ruoli, gli attanti) sono invariabili mentre i personaggi («attori») a cui i ruoli vengono attribuiti variano da racconto a racconto». T. de Lauretis, *La sintassi del desiderio. Struttura e forme del romanzo sveviano* Ravenna, Longo editore, 1976, p. 17.

Senza dubbio uno dei temi dominanti dell'ultima produzione di Svevo è quello della fuga connesso a quello della vecchiaia. I protagonisti delle opere narrative e teatrali tentano di trovare la strada che scardini l'ingranaggio in cui sono irretiti e, tale meccanismo, trova il suo punto di rottura nel momento in cui il personaggio deve affrontare la propria vecchiaia. Le regole sociali a cui aveva aderito appaiono improvvisamente restrittive allorquando l'anziano si vede escluso dalla dinamica economico-lavorativa e da quella familiare. Il vecchio, mandato forzatamente in pensione, non è più rispettato all'interno delle mura domestiche come *pater familias*. Compatito e controllato dagli altri membri della famiglia, il vecchio sveviano è costretto a rinunciare ai piaceri della tavola e del sesso e a rispettare le indicazioni del medico curante che gli prescrive il divieto di qualsivoglia eccesso. La vecchiaia si presenta dunque come una lunga e monotona malattia, la peggiore perché inguaribile, in cui l'infermo, lasciato solo, è confinato ai margini della vita sociale.

Ed è proprio in questo momento, la cui criticità è esasperata dal tempo limitato di vita da godere, che l'uomo comprende l'ipocrisia delle regole borghesi che gli hanno impedito una piena realizzazione di sé. Il vecchio è oppresso soprattutto dall'incapacità degli altri di comprenderlo nelle sue complessità e nelle sue necessità: lo sguardo esterno è sempre mortificante e relega l'uomo in una posizione che gli impedisce di esprimere gli impulsi vitali.

Il conflitto nasce dunque dai tentativi di evadere da questa gabbia, di accedere a quelle pulsioni troppo a lungo represses e rincorrere l'illusione di recuperare il tempo perduto.

La fuga, nei testi di Svevo, si concretizza principalmente in due forme: come uno spostamento concreto nello spazio (si pensi ad esempio a *Corto viaggio sentimentale*) oppure come un percorso a ritroso nel tempo (*L'avvenire dei ricordi*, *La rigenerazione*, e gli ultimi frammenti). Vedremo come queste due strade siano in realtà connesse e tendano entrambe a un unico scopo: allontanare il "vecchione" dallo stato coscienziale che lo àncora, suo malgrado, a una realtà avvilente. Questi tentativi di evasione, destinati fin dal principio al fallimento, sono spesso accompagnati da alcune scelte che portano il protagonista a trasgredire le regole che, di volta in volta, gli sono imposte: decide di eccedere nel vino contro i dettami del medico in *Vino generoso*; di trovare un'amante disobbedendo al precetto coniugale o alle norme di comune decoro ne *Il mio ozio*, *La novella del buon vecchio e della*

bella fanciulla; di sottoporsi all'operazione di ringiovanimento contravvenendo alle leggi della natura ne *La rigenerazione*. Ognuno di questi disperati sforzi si conclude con un castigo e un pentimento che conducono il vecchio a dover prendere coscienza della propria condizione irrisolvibile.

Il sogno, nei testi sveviani, rappresenta la metafora più compiuta di questo desiderio di fuga dalla realtà, permettendo di accedere a un "altrove" spaziale e insieme temporale: la visione onirica cela e insieme smaschera, con la sua ambigua evidenza iconica, le pulsioni del personaggio che prendono forma sulla pagina o sulla scena teatrale.

La rigenerazione, dramma diviso in tre atti, ruota intorno alla figura di Giovanni Chierici, commerciante triestino in pensione che, non accettando la propria vecchiaia, decide (anche grazie alle insistenze del nipote Guido, aspirante medico) di sottoporsi a un intervento di ringiovanimento nella speranza di riguadagnare la stima e la fiducia dei familiari. L'operazione, che si rivelerà essere un imbroglio dal punto di vista scientifico, produce interessanti conseguenze dal punto di vista etico, spingendo il raggrito Giovanni a comportarsi come un giovane e a spezzare le convenzioni borghesi nelle quali aveva vissuto infelicamente e inconsapevolmente fino a quel momento. In particolare, risvegliato l'istinto sessuale, egli corteggia con insistenza la cameriera Rita su cui proietta il ricordo di una ragazza amata nella giovinezza. I suoi atteggiamenti sconvenienti gli alienano però l'affetto della figlia Emma, da poco vedova di Valentino, e suscitano la compassione della moglie Anna: Giovanni, disorientato da queste reazioni, deciderà alla fine di accettare la propria condizione di vecchio tornando a ostentare la moralità che la società in cui vive esige.

Il problema del ringiovanimento e dei tentativi per esorcizzare la vecchiaia e la morte rappresentano un vero e proprio *topos* dell'immaginario di Svevo. Ma è solo con *La rigenerazione* che l'operazione, trasfigurata, si arricchisce di significati ulteriori che le permettono di legarsi al tema del sogno e alla psicoanalisi.

Dal momento in cui Giovanni si sottopone all'operazione si assiste all'interruzione del lineare sviluppo cronologico degli eventi e alla prepotente incursione dell'elemento onirico. Seppur fasullo, l'intervento chirurgico funge da detonatore per spostare la dialettica da una realtà esteriore, in cui Giovanni si confronta con gli altri personaggi, a una dimensione solo interiore in cui a dialogare sembrano essere le istanze psichiche del protagonista.

Uno degli aspetti più innovativi del testo è, infatti, l'inserzione a ogni fine d'atto di un sogno del personaggio principale: la coscienza di Giovanni irrompe e prende corpo sulla scena esprimendo desideri e fantasie (soprattutto sessuali) che nella veglia tenta di reprimere.

Svevo, attraverso le visioni allucinatorie, i lapsus e i sogni del protagonista, traduce in linguaggio teatrale la rottura del tempo drammatico con la stessa forza effrattiva sperimentata, in campo narrativo, nella *Coscienza*.

SVEVO E «L'AVVENTURA PSICHICA»

È nota la grande diffidenza che Svevo nutriva nei confronti delle capacità terapeutiche della cura psicoanalitica; ma allo stesso tempo è impossibile guardare a un testo come *La rigenerazione* e al ruolo che i sogni assumono al suo interno prescindendo dalla lezione freudiana che pure Svevo aveva assorbito e rielaborato¹²⁹.

Mi limiterò qui a ripercorrere alcune tappe essenziali che esemplificano la prospettiva affatto originale dalla quale Svevo ha indagato e rielaborato in chiave poetica quella che lui definisce l'«avventura psichica»¹³⁰.

Svevo entra in contatto con la psicoanalisi probabilmente nel 1911 quando il cognato Bruno Veneziani, su consiglio di Edoardo Weiss, si reca a Vienna per essere analizzato da Freud. Nell'estate dello stesso anno, a Ischl, Svevo conosce Wilhelm Stekel, uno dei primi discepoli di Freud; dello stesso Freud nel 1918 traduce, con il nipote medico Aurelio Finzi, un testo sul sogno¹³¹:

¹²⁹ Ricchissima è la bibliografia dei contributi che la critica ha dedicato all'influenza delle teorie freudiane nell'opera di Svevo a partire dal volume di Michel David (M. David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri, 1966) Fondamentali, negli anni Settanta, gli interventi di Eduardo Saccone (E. Saccone, *Commento a "Zeno"*, Bologna, Il Mulino, 1973) e Mario Lavagetto (M. Lavagetto, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, Einaudi, 1975) che hanno aperto la strada all'approfondimento della componente psicoanalitica nella produzione dell'autore triestino. Si ricordano tra gli studi più recenti: G. Albertocchi, *I sogni di Zeno*, in «Quaderns d'Italia», 13, 2008; V. Baldi, *Il sogno come contenuto e come forma in «Vino generoso» e nella «Novella» di Italo Svevo*, in «Strumenti critici», a. XXV, n. 2, maggio 2010; S. Briosi, *Il sogno raccontato da Svevo*, in Aa. Vv., *Italo Svevo. Il sogno e la vita vera*, Roma, Donzelli, 2009; S. Carrai, *Breve inchiesta su Svevo e il Dottor S.*, in «Moderna», V, 1, 2003 e *Svevo e Freud*, in «Allegoria», 59, 1, 2009; G. Genco, *Italo Svevo: tra psicoanalisi e letteratura*, Napoli, Guida, 1998; M. Tortora, *Svevo novelliere*, Pisa, Giardini, 2003; G. Luti, *Il sogno del «Vegliardo»*, in *Il sogno raccontato*, a cura di N. Merola e C. Verbaro, Vibo Valentia, Monteleone 1995; C. Verbaro, *Il viaggio e il sogno: i modi analitici dello straniamento in «Corto viaggio sentimentale»*, Aa. Vv., *Italo Svevo. Il sogno e la vita vera*, cit.

¹³⁰ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, in ID., *Romanzi e «Continuazioni»*, edizione critica con apparato genetico e commento di Nunzia Palmieri e Fabio Vittorini, Saggio introduttivo e cronologia di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004, p. 1062.

¹³¹ Probabilmente non si tratta della *Traumdeutung*, ma dell'opera più sintetica del 1901 *ÜberdenTraum*.

Il secondo avvenimento letterario e che allo Svevo parve allora scientifico fu l'incontro con le opere del Freud. [...] Per vario tempo lo Svevo lesse libri di psicoanalisi. Lo preoccupava d'intendere che cosa fosse una perfetta salute morale. Nient'altro. Durante la guerra, nel 1918, per compiacere un suo nipote medico che, ammalato, abitava da lui, si mise in sua compagnia a tradurre l'opera del Freud sul sogno.¹³²

Negli anni della guerra Svevo intensifica la lettura dei testi freudiani ed è possibile affermare, con un buon margine di certezza, che già nel 1918 conoscesse *Interpretazione dei sogni*, *Psicopatologia della vita quotidiana*, *Introduzione alla psicanalisi*, *Il motto di spirito*¹³³. Grazie a un riferimento presente nel suo intervento alla Conferenza su Joyce, sappiamo anche che lesse il saggio su *Gradiva* di Jensen tradotto a Trieste nel 1923 da Gustavo de Benedicty per la «Biblioteca psicoanalitica italiana».

Dal carteggio con Jahier fra il dicembre del 1927 e il febbraio del 1928 emerge che Svevo crede più nel valore letterario della psicoanalisi che non in quello terapeutico tanto da invitare il suo corrispondente a rinunciare all'idea di avviare una terapia psicoanalitica.

Non è da escludere che la diffidenza rivolta alle potenzialità curative dell'analisi, definite da Zeno «una sciocca illusione, un trucco buono per commuovere qualche vecchia donna isterica»¹³⁴, sia nata dopo l'esperienza dall'esito fallimentare del cognato:

Grande uomo quel nostro Freud ma più per i romanzieri che per gli ammalati. Un mio congiunto uscì dalla cura durata per vari anni addirittura distrutto. Fu per lui che una quindicina di anni or sono conobbi l'opera del Freud;¹³⁵

Certo è che io non posso mentire e debbo confermarle che in un caso trattato dal Freud in persona non si ebbe alcun risultato. Per esattezza debbo aggiungere che il Freud stesso, dopo anni di cure

¹³² I. Svevo, *Profilo autobiografico*, in ID., *Racconti e scritti autobiografici*, cit., p. 810.

¹³³ Cfr. M. David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, cit., pp. 379-384

In *Soggiorno londinese* Svevo inoltre dichiara di aver letto con attenzione Freud e in particolare le «sue celebri prelezioni che conobbi appena nel 1916» (I. Svevo, *Soggiorno londinese*, in ID., *Teatro e Saggi*, cit., p. 894). Mario Lavagetto individua in questo riferimento le cinque conferenze *Sulla psicanalisi* che Freud tenne nel 1909 all'Università di Worcester, e poi tradotte in italiano nel 1915 da Marco Levi Bianchini. Cfr. M. Lavagetto, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, cit., p. 42.

¹³⁴ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 1049.

¹³⁵ Lettera di Italo Svevo a Jahier del 10 dicembre 1927 in I. Svevo, *Carteggio con James Joyce, Eugenio Montale, Valery Larbaud, Benjamin Crémieux, Marie Anne Comnene, Valerio Jahier*, cit., p. 239.

implicanti gravi spese, congedò il paziente dichiarandolo inguaribile. [...] Letterariamente Freud è certo più interessante. Magari avessi fatto io una cura con lui. Il mio romanzo sarebbe risultato più intero;¹³⁶

A scarico di coscienza vorrei dirLe la mia esperienza sui risultati della cura psicanalitica. Dopo anni di cure e di spese il dottore dichiarò che il soggetto era incurabile perché affetto da una mite paranoia.¹³⁷

Centrale senza dubbio è la figura di Edoardo Weiss. Legato in modo indiretto alla famiglia Schmitz (la moglie di Ottocar, fratello minore di Edoardo, era Ortensia Schmitz, figlia di un fratello di Italo Svevo), può essere considerato il pioniere della diffusione della psicoanalisi nel diffidente territorio italiano¹³⁸, soprattutto dal 1918 in poi, anno in cui si trasferì a Trieste per praticarvi l'attività terapeutica. Svevo ebbe con lo psicanalista triestino un confronto diretto sulla *Coscienza di Zeno*: il romanziere, che si aspettava una recensione sulla sua opera, ricevette un rifiuto da parte del medico che non riuscì a ravvisare all'interno di quelle pagine alcuna relazione credibile con le teorie freudiane. Tale significativo aneddoto è riportato in *Soggiorno londinese*¹³⁹, un testo in cui lo stesso Svevo descrive il suo contatto con le teorie psicoanalitiche e le contraddittorie impressioni che tale incontro ha prodotto:

Ma quale scrittore potrebbe rinunciare di pensare almeno la psicoanalisi? Io la conobbi nel 1910. Un mio amico nevrotico corse a Vienna per intraprenderla. L'avviso dato a me fu l'unico buon effetto della sua cura. Si fece psicanalizzare per due anni e ritornò dalla cura distrutto: abulico come prima ma con la sua abulia aggravata dalla convinzione ch'egli, essendo fatto così, non potesse agire altrimenti. È lui che mi diede la convinzione che fosse pericoloso di spiegare ad un uomo com'era fatto¹⁴⁰;

Lessi qualche cosa del Freud con fatica e piena antipatia. [...] Però ne ripresi sempre a tratti la lettura continuamente sospesa per

¹³⁶ Lettera di Italo Svevo a Jahier del 27 dicembre 1927, *Ivi*, p. 243.

¹³⁷ Lettera di Italo Svevo a Jahier del 1° febbraio 1928, *Ivi*, p. 248.

¹³⁸ Dal 1913 è stato un membro della Società Psicoanalitica di Vienna, e dell'Associazione Psicoanalitica Internazionale, in rapporti molto stretti con Freud, tornò nel 1918 a Trieste dove, tra il 1929 e il 1930, analizzò tra gli altri anche Umberto Saba. Autore degli *Elementi di psicoanalisi* (1931) e traduttore di *Totem e tabù*, Weiss curò anche l'edizione della *Rivista italiana di psicoanalisi*.

¹³⁹ *Soggiorno londinese* è il testo della conferenza tenuta da Svevo a Milano l'8 marzo del 1927. È pubblicato postumo in forma parziale sul «Convegno» (XII, 4, 1931) col titolo *Parole non dette* e, successivamente, in versione integrale, da Umbro Apollonio nel volume *Saggi e pagine sparse*, con questo titolo.

¹⁴⁰ Italo Svevo, *Soggiorno londinese*, cit., p. 897.

vera antipatia. Bisogna anche ricordare che vivevo in Austria, la sede del Freud. Le cure del Freud si moltiplicavano e alcune con risultati meravigliosi.¹⁴¹

Ma al di là del sentimento di compresente attrazione e sospetto che il metodo freudiano genera, in *Soggiorno londinese* l'autore esplora con efficacia il rapporto tra scienza e letteratura concedendo all'artista la libertà poetica di reinventare, e proprio per questo meglio interpretare, il mero dato scientifico¹⁴².

Tali riflessioni sono necessarie per comprendere il ruolo che elementi quali l'operazione e il sogno assumono ne *La rigenerazione*, dove i richiami freudiani, di cui il dramma è impregnato, subiscono un processo di trasfigurazione poetica che insieme le volgarizza e le accresce di senso.

Noi romanzieri usiamo baloccarci con grandi filosofie e non siamo certo atti a chiarirle: Le falsifichiamo ma le umanizziamo. [...] L'artista, voglio dire l'artista letterato, e l'illetterato, dopo qualche vano tentativo di avvicinarsi, la mette in un cantuccio di dove essa lo turba e lo inquieta, un nuovo fondamento di scetticismo, una parte misteriosa del mondo, senza della quale non si sa più pensare. È là, non dimenticata ma velata, e ad ogni istante accarezzata dal pensiero dell'artista.

Un giorno uno di essi, un artista ch'era arrivato all'arte traverso la biologia, va da Einstein e gli dice: Io ho trovato il modo di spiegare al volgo la relatività senza imporgli lo studio della matematica. E, incoraggiato dall'Einstein, disse la sua idea: Ammettendo che si possa costruire un uomo il cui cuore pulsasse anziché 72 volte il minuto, soltanto una volta ogni dieci minuti, è certo che quest'uomo tanto lento vedrà passare il sole da un orizzonte all'altro con la rapidità di un fuoco d'artificio: L'Einstein disse: L'idea è bellissima ma non ha niente a che fare con la mia relatività: Intanto l'aveva trovata bella ed è già qualcosa. Io, che non conosco la matematica e perciò la vera relatività, non sono sicuro che non ci sia in quell'idea più relatività di quanto l'Einstein supponga.

Il destino vuole che l'artista venga ispirato dal filosofo ch'egli non perfettamente intende, e che il filosofo non intenda lo stesso artista ch'egli ispirò. [...] Questo rapporto intimo fra filosofo e artista, rapporto che somiglia al matrimonio legale perché non s'intendono fra di loro proprio come il marito e la moglie e tuttavia come il marito e la

¹⁴¹ *Ivi*, p. 897-898.

¹⁴² Nota Giuseppe Langella (G. Langella, *Italo Svevo*, Napoli, Morano Editore, 1992, p.29) che questo concetto è chiaro a Svevo fin dal 1884 come si può osservare dalla recensione de *Il libro di Don Chisciotte di Edoardo Scarfoglio*, apparsa su «L'indipendente» il 18 settembre 1884. Svevo scrive che nei romanzi di Zola l'idea scientifica dell'ereditarietà teorizzata da Darwin era «entrata al luogo che occupava il destino nella tragedia greca e con il medesimo diritto. Non scienziato ma artista, Zola descrive la vita servendosi di una teoria scientifica che gliela spiega».

moglie producono dei bellissimi figlioli conquista all'artista un rinnovamento o almeno gli dà il calore e il sentimento della cosa nuova come avverrebbe se fosse possibile di mutare una parte del vocabolario e darci delle parole nuove non ammuffite dalla loro antichità e dal lungo uso. [...]

A un dato punto io mi trovai nella testa la teoria del Freud circa con la precisione con cui quel biologo di cui parlai conosceva la relatività. Come cura a me non importava. Io ero sano o almeno amavo tanto la mia malattia (se c'è) da preservarmela con intero spirito di autodifesa.¹⁴³

Non è un caso, a mio avviso, che Svevo faccia riferimento in questi termini alla teoria della relatività di Einstein: ritroviamo qui un problema, quello della percezione soggettiva della durata connesso al ritmo del battito cardiaco, presente, come vedremo, nel racconto *Lo specifico del Dottor Menghi* e nella teoria di Basedow espressa nella *Coscienza* e che troverà piena espressione poetica in *Corto viaggio sentimentale* e ne *La rigenerazione*.¹⁴⁴

Inoltre alla fine della citazione Svevo tocca una questione fondamentale: lo scrittore deve tenersi lontano da una cura che, se efficace, lo priverebbe della linfa primaria alla base dell'impulso creativo, ovvero la malattia intesa come nevrosi, come tara, come salutare imperfezione dell'essere umano. Il soggetto che si sottopone a una terapia psicoanalitica rischia di essere deformato dal confronto con il medico e, come Svevo scriverà a Jahier, vedere stravolto «l'intimo Suo "io"».

¹⁴³ Italo Svevo, *Soggiorno londinese*, cit., pp. 895-6. Lo stesso concetto sarà ripreso nelle pagine preparatorie agli ultimi frammenti narrativi: «Un fisiologo che si trovava nelle mie stesse condizioni e non intendeva d'Einstein propose: Un uomo dalle pulsazioni lente, un battito al minuto p. e. vedrebbe il sole levarsi da una parte e scomparire dall'altra con la rapidità di un fuoco d'artificio. Almeno questo è evidente e l'adotto volentieri visto che le nozioni più precise mi sono interdette. Solo non capisco perché io vedo tante cose evolversi con la velocità del fuoco d'artificio e tante altre muoversi con la lentezza del sole», in I. Svevo, *Pagine di diario e sparse*, in *Racconti – saggi – pagine sparse*, a cura di B. Maier, volume III dell'Opera omnia, Milano, Dall'Oglio, 1968, pp. 839.

¹⁴⁴ Risulta impossibile provare una conoscenza diretta da parte di Svevo delle opere di Einstein. È accertato però che la teoria della relatività inizia a diffondersi in Italia, anche presso un pubblico non specializzato, a partire dal 1921, anno in cui il fisico tiene alcune lezioni alla biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna. In quello stesso periodo Svevo scrive un articolo pubblicato sulla «La Nazione» in due puntate il 2 e l'11 agosto intitolato *Fantasie estive. Storia dello sviluppo della civiltà a Trieste nel secolo presente* in cui si fa esplicito riferimento alla teoria di Einstein. Il fisico tedesco è citato anche in una lettera indirizzata a Montale il 3 agosto 1927 (cfr. I. Svevo, *Carteggio*, a cura di Bruno Maier, Milano, Dall'Oglio, 1965, p. 221). Negli anni '20 molteplici sono le pubblicazioni italiane che ruotano intorno a questo nuovo sistema epistemologico: si ricorda ad esempio il saggio di Adriano Tilgher, *Relativisti contemporanei. Vaihinger, Einstein, Spengler*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1921.

Per la divulgazione di Einstein in Italia rimando a Maurizio Torrini, *La filosofia italiana ed Einstein*, «L'acropoli», A. 7, n. 1, 2006, p. 16-24 e a Riccardo Cepach, *E=mc² – emozione uguale memoria per tempo al quadrato: il sospetto della relatività nella narrativa dell'ultimo Svevo*, Atti del Convegno Internazionale *Colloque International Le soupçon mitteleuropéen en Italie au tournant du XIXe siècle*, Université de Franche-Comté, Besançon, 11-12 dicembre 2009.

E perché voler curare la nostra malattia? Davvero dobbiamo togliere all'umanità quello che essa ha di meglio? Io credo sicuramente che il vero successo che mi ha dato la pace è consistito in questa convinzione. Noi siamo una vivente protesta contro la ridicola concezione del superuomo come ci è stata gabellata (soprattutto a noi italiani).¹⁴⁵

Lo stesso Zeno rifiuta la cura del dottor S. temendo che la guarigione possa condurre alla soppressione del desiderio. Partendo dal presupposto che la vita stessa sia una malattia incurabile, la pretesa del medico di cercare una soluzione alle presunte anomalie del paziente «sarebbe come voler turare i buchi che abbiamo nel corpo credendoli delle ferite. Morremmo strangolati non appena curati.»¹⁴⁶

Tale timore è ben esemplificato dalla favola riportata all'interno della *Coscienza* che narra di un uccelletto che non coglie l'occasione di fuggire dalla propria gabbia rimasta fortunatamente aperta: «dapprima pensò di approfittarne per volar via, ma poi si ricredette temendo che se, durante la sua assenza, lo sportellino fosse stato rinchiuso egli avrebbe perduta la sua libertà»¹⁴⁷.

Svevo non si sottopose mai a una vera e propria terapia psicoanalitica ma sperimentò l'autoanalisi, un metodo non ortodosso poiché privato di quello specchio necessario al processo di *transfert* fra paziente e medico. Ma pur consapevole della inefficacia curativa di tale procedimento, Svevo ne osservò i benefici effetti letterari¹⁴⁸.

La ricchezza e l'ambiguità semantica dei testi di Svevo deriva da questo contatto profondo ma allo stesso tempo né remissivo né pedissequo con la lezione freudiana. Scrive bene Lavagetto quando afferma che

¹⁴⁵ Lettera di Italo Svevo a Jahier del 27 dicembre 1927, in I. Svevo, *Carteggio con James Joyce, Eugenio Montale, Valery Larbaud, Benjamin Cremieux, Marie Anne Comnene, Valerio Jahier*, cit., p. 243.

¹⁴⁶ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p.1084.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 948. Italo Svevo aveva già scritto nel 1896: «Ho un grande timore che essendo felice diventerei stupido» in I. Svevo, *Diario per la fidanzata*, in ID., *Opera omnia*, a cura di Bruno Maier, Milano, Dall'Oglio, 1966, Vol. I, p. 773. Una riflessione simile la troviamo nelle pagine che Schnitzler dedica alla psicoanalisi in cui lo scrittore viennese esprime perplessità riguardo alla supposta «felicità» offerta dalla terapia psicoanalitica. Schnitzler al processo di normalizzazione della patologia contrappone la forza conoscitiva della malattia. Cfr. A. Schnitzler, *Sulla psicoanalisi*, cit., p. 118.

¹⁴⁸ «Io feci la cura nella solitudine senza medico. Se non altro da tale esperienza nacque il romanzo.» Lettera di Svevo a Jahier, 10 dicembre 1927, I. Svevo, *Carteggio con James Joyce, Eugenio Montale, Valery Larbaud, Benjamin Cremieux, Marie Anne Comnene, Valerio Jahier*, cit., p. 239.

l'abilità di Svevo, del romanziere Svevo, consiste nell'evitare il pericolo di una tavola illustrativa per le dottrine del dottor Freud: ingarbuglia il nodo; parte da un'interpretazione per annullarla e dissolverla nell'enigma¹⁴⁹.

L'OPERAZIONE DI RINGIOVANIMENTO

Come spesso accade nell'autore triestino, lo spunto creativo alla base de *La rigenerazione* deriva da una scoperta scientifica. È noto l'interesse che Svevo riservò all'evoluzionismo darwiniano, all'analisi freudiana e alle tesi einsteniane sulla relatività del tempo. Richiami più o meno espliciti a queste teorie sono presenti nell'intero *corpus* letterario o critico: Svevo le traduce e piega al suo immaginario ricorrendo a parabole o metafore di grande suggestione.

I presupposti scientifici su cui si fonda l'idea del *La rigenerazione* sono le teorie sull'invecchiamento e gli esperimenti sui metodi per ringiovanire che, tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento, erano stati condotti dall'endocrinologo Edouard Brown-Séquard, dal biologo Il'ja Il'ič Mečnikov, dal fisiologo Eugen Steinach e dal medico Serge Voronoff.

Tali suggestioni sembrano interessare Svevo fin dai primissimi anni del secolo, dal momento che il racconto *Lo specifico del dottor Menghi*¹⁵⁰ ruota intorno alla scoperta di un siero, l'Annina, capace di restituire vigore e giovinezza a corpi invecchiati.

Il protagonista, un medico che ha lasciato una memoria della sua esperienza a un suo collega, ci mette a parte dei suoi numerosi tentativi volti alla scoperta di un farmaco capace di allungare la vita:

Molti anni or sono, con precipitazione giovanile io proclamai la mia scoperta di un siero atto a ridare istantaneamente ad un organismo vizzo la prisca gioventù. Fu poi provato che la gioventù data da me durava troppo poco ed un mio avversario cui non serbo rancore per quanto m'abbia ferito con tanta malizia, asserì che la mia gioventù non era altro che una corsa pazza alla vecchiaia.¹⁵¹

¹⁴⁹ Mario Lavagetto, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, cit., p. 52.

¹⁵⁰ È possibile collocare cronologicamente la novella con un certo margine di precisione attraverso un passo di una lettera inviata da Svevo alla moglie il 4 maggio 1904: «Ettore Schmitz. Inventore dell'Annina e di tutte le sue applicazioni più o meno pratiche». Cfr. I. Svevo, *Epistolario*, cit., p. 400.

¹⁵¹ I. Svevo, *Lo specifico del dottor Menghi*, in ID., *Racconti e scritti autobiografici*, cit., p. 62.

Dopo questo primo tentativo fallito, Menghi decide di muoversi nella direzione opposta e, quindi, di creare un siero capace di rallentare l'usura degli organi seguendo l'esempio dell'organoterapia e tentando di trasferire sull'uomo le caratteristiche degli animali più longevi. La pozione Annina dovrebbe allungare la vita facendo rallentare i processi di combustione organica e i processi degenerativi delle cellule e quindi ha lo scopo di cristallizzare il corpo umano permettendo agli organi di decelerare il ritmo vitale¹⁵²:

Mai pensai di aver trovato la pietra filosofale, la vita eterna; io dovevo arrivare ad un'economia delle forze vitali per la quale la vita fosse allungata incommensurabilmente.¹⁵³

Tanto più l'esperimento soggettivo doveva dare un esito concludente qui ove si trattava di verificare un'intensità di vita che secondo me doveva diminuire prima di tutto nella vivacità del senso e del sentimento.¹⁵⁴

La riflessione sulla percezione soggettiva del tempo e la possibilità di intervenire, dal punto di vista medico, sulla velocità di usura degli organi e sulla decelerazione dei battiti cardiaci è connessa qui per la prima volta al tema del ringiovanimento.

È una questione fondamentale per Svevo tanto da riaffrontarla anche nelle pagine della *Coscienza* a proposito del morbo di Basedow di cui Zeno fornisce un'interpretazione allegorica:

Grande, importante malattia quella di Basedow! Per me fu importantissimo di averla conosciuta. La studiai in varie monografie e credetti di scoprire appena allora il segreto essenziale del nostro organismo. [...] Mi parve ch'egli avesse portate alla luce le radici della vita la quale è fatta così: tutti gli organismi si distribuiscono su una linea, ad un capo della quale sta la malattia di Basedow che implica il generosissimo, folle consumo della forza vitale ad un ritmo precipitoso, il battito di

¹⁵² Uno dei modelli per il racconto, come ha notato Mario Lavagetto può essere *The New Accelerator* di Wells pubblicato su rivista (1901) e in volume (1903) in cui il professore protagonista inventa una pozione capace di alterare la percezione delle categorie spaziali e temporali (Cfr. M. Lavagetto, *Notizie dalla clandestinità*, in I. Svevo, *Racconti e scritti autobiografici*, cit., p. XXI).

¹⁵³ I. Svevo, *Lo specifico del dottor Menghi*, cit., p. 63.

¹⁵⁴ I. Svevo, *Lo specifico del dottor Menghi*, cit., p. 69. Sul risveglio del "senso e del sentimento" sarà invece basata l'operazione a cui si sottopone il protagonista de *La Rigenerazione*.

un cuore sfrenato, e all'altro stanno gli organismi immiseriti per avarizia organica, destinati a perire di una malattia che sembrerebbe di esaurimento ed è invece di poltronaggine. Il giusto medio fra le due malattie si trova al centro e viene designato impropriamente come la salute che non è che una sosta. E fra il centro ed un'estremità – quella di Basedow – stanno tutti coloro ch'exasperano e consumano la vita in grandi desiderii, ambizioni, godimenti e anche lavoro, dall'altra quelli che non gettano sul piatto della vita che delle briciole e risparmiano preparando quegli abietti longevi che appaiono quale un peso per la società.¹⁵⁵

Lo specifico del dottor Menghi, seppur in modo acerbo, sviluppa dunque alcuni temi che troveremo nelle opere più mature e non ultimo quello del fallimento: con Menghi, che deciderà di distruggere l'Annina dopo averne verificato gli effetti nefasti, si apre la galleria dei personaggi sveviani votati all'insuccesso e allo scacco nella loro disperata ricerca della giovinezza e del tempo perduto.

Svevo cita nel racconto l'organoterapia, una pratica terapeutica sviluppatasi alla fine dell'Ottocento che si propone di agire sulle ghiandole e sui tessuti del corpo umano, utilizzando estratti di ghiandole o tessuti omologhi di animali diluiti e dinamizzati affinché si ripristini l'equilibrio perduto. Egli dimostra quindi di conoscere le ricerche del promotore di questa dottrina: Brown-Séquard, il fisiologo che, tra il 1889 e il 1893, espose i risultati delle ricerche sulle ghiandole endocrine e sul loro potere ringiovanente. Promotore della tecnica della sieroterapia, egli stesso si sottopose a iniezioni sottocutanee di un liquido estratto da ghiandole di cani e cavie, in grado, secondo la sua opinione, di allungare la vita umana¹⁵⁶.

Brown-Séquard è tra l'altro esplicitamente citato da Svevo nell'ultima parte del saggio incompiuto *Ottimismo e pessimismo*¹⁵⁷, un testo ricco di riflessioni sulla vecchiaia e sulle illusioni di poterla prolungare:

¹⁵⁵ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., pp. 957-958.

¹⁵⁶ Anche Arthur Conan Doyle nel racconto *The Adventure of the Creeping Man*, pubblicato nel 1924 nella raccolta *The Case Book of Sherlock Holmes* inserisce un personaggio ispirato a Brown Séquard, il dottor Presbury che ormai anziano si innamora di una ragazza e, per ritrovare il vigore sessuale, inizia a iniettarsi il siero estratto da una scimmia dell'Himalaya.

¹⁵⁷ Italo Svevo, *Ottimismo e pessimismo*, in ID., *Teatro e saggi*, cit., p. 883. Saggio incompiuto di Svevo pubblicato postumo (la prima collocazione editoriale è sulla rivista triestina «Giovinezza ed arte» II,2, 1931) la cui datazione è incerta: se Gatt-Rutter lo data intorno al 1907-1908 (Cfr. J. Gatt-Rutter, *Alias Italo Svevo. Vita di Ettore Schmitz, scrittore triestino*, Siena, NIE, 1991, p. 337), l'edizione Mondadori tende ad attribuirlo al secondo decennio del Novecento a ridosso della Prima Guerra mondiale. È molto probabile, infatti, che l'opera sia stata concepita dopo la pubblicazione della versione italiana del trattato di Metchnikoff *Le disarmonie della natura umana e il problema della morte. Saggio di filosofia ottimista*, Milano, Pallestrini, 1906.

Un celebre vecchio il Brown-Séguard, l'inventore della sieroterapia, a 70 anni credette di aver inventato¹⁵⁸

Nello stesso saggio compare il nome di Élie Metchnikoff, premio Nobel per la medicina nel 1908, di cui Svevo ha probabilmente letto due opere tradotte in francese nel 1903: *La vieillesse* e *Etudes sur la nature humaine. Essai de philosophie optimiste* in cui si pronostica un aumento della vita umana:

«[Metchnikoff] asserisce che verrà un tempo in cui la vita dell'uomo si allungherà fino ai 120 anni e non sarà più un male perché l'organismo esausto la domanderà come un riposo»¹⁵⁹

Svevo, insieme con sarcasmo e amarezza, si pone criticamente rispetto a una scienza che si prefigge di rimuovere o comunque ritardare la morte, l'evento che conferisce all'esistenza la sua natura tragica e, come si vedrà più avanti ne *La rigenerazione*, a trionfare è l'ironia dell'autore, che guarda con sereno distacco all'avvento di ogni panacea che tenti di placare l'angoscia del trapasso e della vecchiaia.

Lo scrittore non cede all'illusione di chi, come Metchnikoff pensa alla morte come a un evento procrastinabile e indolore. Inoltre anticipa una questione che sarà centrale ne *La rigenerazione*: l'idea che la vecchiaia non rappresenti una fase tranquilla della vita in cui l'essere umano, privo di vigore, si prepara placidamente all'inevitabile fine, ma al contrario sia il periodo più irrequieto e indocile in cui gli ultimi lacerti di vitalità si ribellano al pensiero della dipartita.

E poi anche il marasmo senile almeno come lo conosciamo generalmente sinora non somiglia al bisogno del riposo. Anzi tutt'altro. [...] La vita da lontano è amore, gloria, godimento e tutto si perde per un insignificante accidente che poi talvolta sfugge persino all'occhio esperto del sezionatore. Noi intanto procediamo nella vita di catastrofe in catastrofe. Nel mezzo del cammin... dormiamo i nostri sonni su illusioni distrutte, desideri dimenticati, rinunzie in seguito a costrizioni imperiose dell'ambiente delle persone del tempo. [...] E di disillusione in disillusione si va alla vecchiaia. Metchnikoff l'allunga la vecchiaia. Un bel servizio!¹⁶⁰

¹⁵⁸ I. Svevo, *Ottimismo e pessimismo*, cit., p. 883. Il brano incompiuto si interrompe alla parola "inventato" lasciando il periodo sospeso.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 881.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 883.

Non è un caso che proprio negli anni Venti si intensifichino, nelle opere di Svevo, i riferimenti espliciti a medici e scienziati che si occupano del problema del ringiovanimento: è proprio in questo decennio infatti che gli esperimenti di Voronoff e Steinach ottengono una grande popolarità.

Eugen Steinach, fisiologo viennese, si inserì nel solco delle ricerche di Brown Séquard, stabilendo una corrispondenza fra longevità e secrezioni delle ghiandole endocrine: si specializzò in trapianti di organi sessuali su vecchi topi, sostenendo di aver raggiunto il risultato di allungare loro la vita, oltre che fargli riprendere attività e vigore.

Voronoff, ebreo russo naturalizzato francese, dopo gli studi in endocrinologia, sperimentò un'operazione¹⁶¹ che consisteva nel trapianto di testicoli di scimmia sugli esseri umani (già a metà degli anni Venti Voronoff si vantava di aver operato circa centotrenta pazienti desiderosi di ringiovanire).

I libri principali in cui Voronoff illustra i suoi studi (in particolare *Vivere. Studio dei mezzi per ripristinare l'energia vitale e per prolungare la vita; Studio clinico di endocrinologia. Innesti della scimmia all'uomo*¹⁶²) sono stati probabilmente consultati da Svevo nella Biblioteca Civica di Trieste in cui erano presenti. Inoltre le teorie di Voronoff erano state divulgate in Italia poco prima della stesura de *La rigenerazione* dal dottor Francesco Cavazzi, in un libro intitolato *Ringiovanire*, pubblicato 1926 dalla Zanichelli.

L'autore della *Coscienza di Zeno* fa esplicitamente il nome di Voronoff in una lettera a Enzo Ferrieri del 9 febbraio 1927. Preoccupato per la conferenza su James Joyce che dovrà tenere l'8 marzo dello stesso anno, Svevo scrive:

¹⁶¹ L'operazione di Voronoff è alla base anche del romanzo di Michail Bulgakov *Cuore di cane* scritto tra il gennaio e il marzo del 1925 per la rivista «Nedra», ma rimasto inedito in Italia, per motivi di censura, fino al 1968. Se nel dramma sveviano l'operazione è inserita all'interno di una riflessione sulla condizione tragica della vecchiaia, nel romanzo di Bulgakov l'elemento scientifico è funzionale a una satira politica che ha lo scopo di irridere i costumi e i miti della nuova società sovietica. Il testo è ambientato nel gabinetto del dottor Filipp Filippovic Preobrazenskij, andrologo di fama mondiale, che conduce esperimenti di ringiovanimento sessuale fino ad arrivare all'esito estremo di trapiantare i testicoli e l'ipofisi di un uomo morto su un cane.

¹⁶² S. Voronoff, *Vivere. Studio dei mezzi per ripristinare l'energia vitale e per prolungare la vita; Studio clinico di endocrinologia. Innesti della scimmia all'uomo*, Milano, Quintieri, 1920. Svevo si interessa a questo tema fin dagli ultimi decenni dell'ottocento. Tra l'altro sappiamo che legge Paolo Mantegazza che in uno degli «Almanacchi Igienico-Popolari» scrive nel 1885 il saggio intitolato *L'arte di campar vecchi*. Mantegazza è citato da Svevo nell'articolo *Il Fumo* pubblicato sul quotidiano triestino «L'Indipendente» il 16 novembre 1890, ora in I. Svevo, *Teatro e saggi*, cit., pp. 1085-1090.

E come ci si veste per dire al Convegno? Marsina? Sia tanto buono di dirmelo stabilendo la serata per il mese di Marzo. Forse prima mi farò fare l'operazione di Voronoff di cui dicono che chiarisca la voce.¹⁶³

E proprio durante tale Conferenza Svevo fa riferimento alle ghiandole delle scimmie a proposito della complessità dell'*Ulisse*:

Non è per un lettore sbadato tale lettura. Si capisce quale densità di contenuto dia al lungo romanzo tale pensiero che guizza e si manifesta in una breve parola. È tale la densità che quando Dedalo pensa: La storia, un incubo da cui non riesco a destarmi. Oppure: Per allungare tutto ciò sprecano le ghiandole delle scimmie, si soffre di più perché molta parte della vita derisa è ricordata nel libro.¹⁶⁴

Una suggestiva prova dell'interesse di Svevo per le operazioni di ringiovanimento si potrebbe rintracciare in alcuni articoli, la cui attribuzione a Svevo è plausibile ma comunque incerta, scritti a Londra e apparsi nel 1921 su «La Nazione» di Trieste, il quotidiano con cui Svevo collaborò tra il 1919 e 1922. In uno di questi articoli è descritta la vicenda di Alfred Wilson, un anziano signore inglese che, dopo essersi sottoposto all'operazione di ringiovanimento sperimentata da Steinach, aveva deciso di rendere pubblici i risultati dell'intervento in una conferenza alla Albert Hall:

La conferenza doveva aver luogo ieri sera. Wilson aveva voluto presenziare ai preparativi che si svolsero febbrilmente, e sotto la sua direzione. Aveva scritturato anche un organista di cartello, perché facesse un po' di musica nell'intervallo. Ma ieri mattina la signora, presso la quale egli era in pensione, non udendolo dar segni di vita, entrò nella camera e lo trovò morto nel letto.¹⁶⁵

¹⁶³ I. Svevo, *Faccio meglio di restare nell'ombra. Il carteggio inedito con Ferrieri e Conferenza su Joyce*, a cura di Giovanni Palmieri, Milano-Lecce, Lupetti-Pietro Manni, 1995, p.43.

¹⁶⁴ I. Svevo, *Conferenza su Joyce*, in ID., *Teatro e saggi*, cit., p. 929.

¹⁶⁵ La corrispondenza intitolata *La gioventù di Faust* apparve sulla «Nazione» del 19 maggio 1921; il testo è ora in B. Moloney, F. Hope, *Italo Svevo giornalista triestino con scritti sconosciuti*, «Quaderni Giuliani di Storia», anno XXVII, n. 1, gennaio-giugno 2006, pp.69-70.

Sempre sulla «Nazione», in data 25 ottobre 1921, uscì un articolo intitolato *Un'operazione per ridare la giovinezza*, in cui si descriveva nei dettagli l'intervento effettuato a Londra su un signore di nome Irving R. Bacon¹⁶⁶.

I richiami all'operazione di ringiovanimento si moltiplicano nelle pagine sveviane, sia in quelle private che in quelle pubbliche, caricandosi di riferimenti e valori mitici, filosofici e psicoanalitici a seconda delle occasioni.

Nel significativo racconto *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla*¹⁶⁷ è introdotto un tema che anche in altre opere di Svevo (*Corto viaggio sentimentale*, *La rigenerazione* e *Il mio ozio*) è sempre connesso a quello dell'operazione di ringiovanimento: la cura alternativa all'intervento chirurgico è rappresentata da un'amante giovane che il vecchio dovrebbe procurarsi. E per sostenere questa teoria i personaggi sveviani si appoggiano al biblico Re Davide, cui fa riferimento, non a caso, Elie Metchnikoff nel suo *The prolongation of life. Optimistic studies*:

Men of all times have attempted all manner of devices to bring about an increase of years, although they have not considered the problem in its general bearing. In Biblical times it was believed that contact with young girls would rejuvenate and prolong the life of feeble old men. In the first Book of Kings it is related as follows : «Now King David was old and stricken in years; and they covered him with clothes, but he gat no heat. Wherefore his servants said unto him, Let there be sought for my Lord the king a young virgin ; let her stand before the king and let her cherish him, and let her lie in thy bosom, that my lord the king may get heat " (Kings I., chap. i.).

This device, afterwards called gerokomy, was employed by the Greeks and Romans, and has had followers in modern times. Boerhave, the famous Dutch physician (1668 1738), "recommended an old burgomaster of Amsterdam to lie between two young girls, assuring him that he would thus recover strength and spirits."¹⁶⁸

¹⁶⁶ È Cristina Benussi nella sua monografia dedicata al teatro di Svevo (C. Benussi, *La forma delle forme*, Trieste, EUT, 2007, p.247, nota 113) ad avanzare l'ipotesi che questo articolo possa essere attribuito all'autore triestino.

¹⁶⁷ Incerta è la collocazione temporale della stesura di questo racconto, inedito alla morte di Svevo (è stato pubblicato per la prima volta da Eugenio Montale in I. Svevo, *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla ed altri scritti*, Milano, Morreale, 1929). Clotilde Bertoni ritiene che l'epoca di composizione copre l'arco temporale tra il 1919 e il 1925 (I. Svevo, *Racconti scritti e autobiografici*, cit., p.1115) mentre Tortora (M. Tortora, *Svevo novelliere*, Pisa, Giardini, 2003, pp. 72-76) e Palmieri (G. Palmieri, *Sulla tradizione critica della «Novella del buon vecchio e della bella fanciulla» di Italo Svevo*, in «Filologia italiana», 7 –2010, pp. 163-216) postdatano al 1928 le ultime fasi di stesura della novella.

¹⁶⁸ E. Metchnikoff, *The prolongation of life. Optimistic studies*, New York, Springer Publishing Company, 2004, p. 99. «Gli uomini di ogni tempo hanno provato ogni tipo di espediente per prolungare la vita, anche se non hanno considerato il problema nella sua portata generale. Nei tempi biblici era creduto che il contatto con giovani ragazze avrebbe ringiovanito e allungato la vita di deboli uomini anziani. Nel primo libro dei Re è riferito quanto segue: «Il re Davide era vecchio e

I SOGNI NELLA NARRATIVA DI SVEVO

Al centro della *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla* ci sono i tormenti dell'anziano protagonista che, avido di giovinezza, si abbandona incoscientemente a una relazione con una ragazza di estrazione popolare conosciuta, per caso, in un tram.

E il terzo pensiero importante ch'ebbe il vecchio sentendosi deliziosamente colpevole e deliziosamente giovane fu: – La gioventù ritorna. – L'egoismo del vecchio è tanto grande che il suo pensiero non resta attaccato all'oggetto del suo amore neppure per un istante senza ritornare subito a vedere se stesso. Quando vuole una donna ricorda re Davide che dalle giovinette si aspettava la gioventù. Il vecchio da commedia antica convinto di poter emulare la gioventù, quando pure oggi esista, dev'essere rarissimo.¹⁶⁹

La novella indaga i travagli senili di un uomo il cui equilibrio psicofisico è turbato dal risveglio della passione. È un percorso, anche questo, di perdizione e punizione: dopo un attacco di *angina pectoris* e sotto indicazione del medico, per guarire, il vecchio dovrà attenersi alla regola della sobrietà e dunque rinunciare all'amante e ai piaceri della tavola. Incapace di rispettare la regola dell'ozio, il protagonista decide di dedicarsi alla stesura di un trattato sul rapporto tra i vecchi e i giovani. L'euforia che deriva da questo progetto danneggerà ancora una volta la stabilità del vecchio: le pulsioni, a stento trattenute, troveranno naturale sfogo in una prepotente attività onirica e in una fatale ricaduta nella passione amorosa che lo condurrà alla morte.

Torneremo più avanti sul fondamentale ruolo della scrittura e vedremo come a questa attività i personaggi sveviani si accosteranno in modo sempre più consapevole.

avanzato negli anni e, sebbene lo coprissero, non riusciva a riscaldarsi. I suoi ministri gli suggerirono: "Si cerchi per il re nostro signore una vergine giovinetta, che assista il re e lo curi e dorma con lui; così il re nostro signore si riscalderà"» (Primo Libro dei Re, capitolo 1). Questo espediente, chiamato successivamente gerocomia, era impiegato dai Greci e dai Romani, e ha avuto seguaci nei tempi moderni. Boerhave, il famoso fisico Tedesco (1668 1738), "raccomandò a un vecchio borgomastro di Amsterdam di giacere fra due giovani fanciulle, assicurandogli che egli avrebbe così recuperato forza ed entusiasmo."» *La traduzione è mia.*

¹⁶⁹ I. Svevo, *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, in ID., *Racconti scritti e autobiografici*, cit., p.446.

Ma è bene prima soffermarsi, a proposito della *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, sul nodo semantico costituito dall'accostamento di due temi che appaiono profondamente connessi fra loro: il desiderio dell'uomo anziano e benestante di possedere una giovane donna del popolo scatena nel protagonista un'attività onirica che di volta in volta funge da compensazione delle frustrazioni subite o, al contrario, smentisce le illusioni con cui il vecchio si balocca durante la veglia.

Il sogno, fin dalla produzione giovanile¹⁷⁰, ha per Svevo un doppio valore: risarcimento di una realtà foriera solo di mortificanti delusioni oppure specchio accecante capace di rivelare scomode verità. Il sogno, un *leitmotiv* nell'intera produzione sveviana, è l'elemento che mostra con più chiarezza a quale procedimento di consapevole reinterpretazione Svevo sottoponga le teorie psicoanalitiche. Attraverso l'analisi delle visioni notturne è possibile misurare il peso che lo studio di Freud ha avuto nell'immaginario di Svevo: esiste una cesura tra il valore che assumono i sogni nelle opere che precedono e quelli che seguono la lettura dei testi di psicoanalisi.

Come ha osservato Teresa De Lauretis, nei tre romanzi di Svevo

ci sono sogni notturni, sogni a occhi aperti, incubi, visioni, allucinazioni e fantasie. La parola «sogno», nella vasta risonanza semantica che l'autore e il mezzo linguistico le conferiscono, può denotare tanto una vaga illusione giovanile quanto un desiderio preciso e riferirsi sia al processo inconscio primario dell'associazione libera che alla produzione cosciente di immagini e tropi letterari [...]. [Nei primi due romanzi] i sogni servono alla caratterizzazione del personaggio, a presentarcelo nei suoi moti interiori, secondo una solida e lunga tradizione letteraria. In *Coscienza* invece, concepito e scritto dopo l'incontro spirituale di Svevo con Freud, i sogni che Zeno racconta diligentemente all'analista, e a volte inventa per coglierlo in fallo o smascherarlo, acquistano il valore di segni linguistici su un diverso piano espressivo, sono significanti e significati di ordine metalinguistico.¹⁷¹

¹⁷⁰ L'elemento onirico è presente fin dai primi esperimenti narrativi di Svevo. Si pensi anche a *Sogni di Natale* pubblicato su «L'indipendente» il 25 dicembre 1889. Come osserva Cristina Benussi «seppur solo ventottenne, [Svevo] finge di essere vicino ai sessant'anni, a un'età senile dunque, dall'alto della quale può cominciare a fare bilanci, e ringraziare un suo avo tedesco per avergli tramandato l'abitudine di fare ogni anno il suo sogno natalizio» in C. Benussi, *La forma delle forme: il teatro di Italo Svevo*, cit., p. 40.

¹⁷¹ T. de Lauretis, *La sintassi del desiderio. Struttura e forme del romanzo sveviano*, cit., p. 87

Anche Giuseppe Genco interpreta l'evento onirico in Svevo, oltre che da un punto di vista freudiano, come un complesso apparato linguistico:

I sogni, dunque, vanno letti come [...] codici linguistici attraverso i quali lo scrittore vuole dare un senso alla sua comunicazione [...]. E se, in quanto codici, i sogni parlano una propria lingua, è lecito parlare di una loro natura metalinguistica.¹⁷²

Fin dal racconto *Una lotta*, del 1888¹⁷³, si assiste a una frattura fra la mesta esistenza di un personaggio che vede continuamente frustate le proprie ambizioni, siano esse di natura lavorativa, artistica o amorosa, e un fermento sotterraneo composto da visioni a occhi aperti e sogni veri e propri che assumono una chiara valenza compensatoria con cui cerca «di annullare il suo malessere spingendo la sua fantasia a deviare dalla realtà»¹⁷⁴.

Nel racconto di sapore darwiniano è descritta la rivalità fra il poeta Arturo Marchetti e lo sportivo Ariodante Chigi nella conquista di Rosina, ragazza di facili costumi su cui il contemplativo Arturo, primo di una lunga serie di personaggi dallo spirito precocemente invecchiato, proietta un'immagine di donna idealizzata destinata a infrangersi contro una realtà amara:

La sua gioventù moriva nei trentacinque anni e lui s'era risolto allora a pena d'introdurre il nuovo elemento, la donna, nella sua vita. Fino ad allora aveva sognato la donna quale l'ideale, lo scopo della vita; si preservava a questo scopo, voleva poter offrire alla sua donna un cuore giovane, intatto. Questa donna sognata e sognata sua doveva essere un essere del tutto speciale e doveva avere una testina degna di portare la corona d'alloro che egli voleva applicarvi. Ma questa donna non venne e quando a lui parve di averla trovata ella rifiutò l'offerta corona di alloro per fiori artificiali di metallo o per puro carbonio cristallizzato.¹⁷⁵

Invece nell'oscurità dell'alcova il poeta teneva gli occhi spalancati. Giaceva supino con le coperte tirate su fino al mento e sognava. Vedeva sempre le stesse figure: quella di Rosina che dolce e mesta lo guardava e gli gettava baci, nobilmente minacciante contro Ariodante; Ariodante piangente come era stato visto dal domestico, infine la propria alquanto abbattuta ma nobile, dal muscolo debole ma

¹⁷² G. Genco, *Italo Svevo: Tra psicanalisi e letteratura*, cit., p. 161.

¹⁷³ Il testo è stato pubblicato in tre puntate su «L'Indipendente» del 6, 7 e 8 gennaio 1888 ed è firmato con lo pseudonimo Ettore Samigli, cui Svevo ricorse fino al 1892.

¹⁷⁴ I. Svevo, *Una vita*, in ID., *Romanzi e «Continuazioni»*, cit., p. 179.

¹⁷⁵ I. Svevo, *Una lotta*, in ID., *Racconti scritti e autobiografici*, cit., p. 5.

col lampo dell'intelligenza nell'occhio.[...] Passò la notte in questi...
dolci sogni e si risvegliò alla mattina quasi del tutto ristabilito.¹⁷⁶

Analogo meccanismo è possibile individuarlo in *Una vita*: le giornate di Alfonso De Nittis sono costellate di fantasticherie, sogni ad occhi aperti e visioni oniriche vere e proprie. Netta è la cesura tra l'esistenza concreta del protagonista e il mondo parallelo che lui crea all'interno della propria mente: la *rêverie*, utile in un primo momento a travestire, adornandola, la realtà, prenderà a poco a poco il sopravvento e assumerà un potere performativo tale da far precipitare il personaggio in una fatale sindrome persecutoria.

Il sogno assume il valore di uno sfogo e, in quanto tale, diviene un bisogno da soddisfare, un'attività da mettere in pratica quasi forzatamente anche durante la veglia, nelle ore di lavoro. In *Una vita* è introdotto anche un altro tema fondamentale per l'analisi de *La rigenerazione* e per la comprensione del sogno nell'immaginario sveviano. L'alienazione del visionario è soprattutto di tipo temporale: il sogno ha lo straordinario potere di astrarre dal presente e talvolta, come vedremo per altri testi, di far rivivere il passato.

Ora, invece, una visione dominava sempre, monotona, e gli toglieva la facoltà di prender parte al presente, di udire ed esaminare la parola altrui. Sanneo, dopo che per lungo tempo gli aveva dato delle istruzioni, con voce mutata gli chiedeva: — Ha capito? — Quel mutamento di voce strappava Alfonso alle sue fantasticherie e diceva di sì tanto per venir lasciato più presto in pace e ripiombare nei suoi sogni. Ma non aveva capito niente. Non aveva udito nulla e non era capace neppure d'inquietarsene. Se ne andava lento al suo posto con passo piccolo per guadagnare tempo e interrompere le care visioni il più tardi possibile.¹⁷⁷

Il sogno dunque ha il potere di modificare la realtà a proprio vantaggio e di emancipare attraverso immagini di libertà e onnipotenza (quasi divina) la condizione di minorità che il personaggio subisce. E a confermare il ribaltamento prospettico entra in gioco anche un processo di infantilizzazione grazie al quale Alfonso può abbandonare i freni inibitori e affermare la propria volontà:

S'addormentò come un bambino, sorridente e coi pugni chiusi. Sognò fantasticamente di Maria. La riconobbe a certo vestito

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 18.

¹⁷⁷ I. Svevo, *Una vita*, cit., pp.85-86

dai colori vivaci. Gli diceva ch'ella già sapeva ch'egli all'appuntamento non aveva potuto venire per forza maggiore. Lo scusava e l'amava.¹⁷⁸

Dormì profondamente e fece un sogno fantastico come non ne aveva più fatti dalla sua infanzia. Cavalcava per l'aria su travi di legno, camminava a piede asciutto sull'acqua ed era signore di un vasto paese.¹⁷⁹

L'attività onirica, per il personaggio incompatibile con la capacità logica, prenderà alla fine il sopravvento a scapito del principio di realtà: Alfonso perderà ogni capacità di discernimento fra proiezione del desiderio e avvenimento concreto tanto da illudersi che solo la morte potrà indurre Annetta ad amarlo.

Se nel primo romanzo è possibile decifrare con una certa facilità le immagini oniriche, talvolta immediati capovolgimenti delle situazioni vissute dal personaggio nella veglia, in *Senilità* i meccanismi di difesa messi in atto dai personaggi si fanno più complessi e di conseguenza la struttura dei sogni e il modo in cui sono enunciati, diventa meno lineare.

Per quanto riguarda i processi di rimozione e sublimazione di Emilio che non accetta di vedere la relazione con Angiolina in modo oggettivo, il narratore segue uno schema molto simile a quello messo in pratica in *Una vita*.

Del resto egli passava allora un periodo di strana illusione con Angiolina. Un sogno, di quelli cui egli era tanto esposto in piena veglia, gli faceva credere d'essere stato lui il corruttore della fanciulla.¹⁸⁰

Invece egli andava ai ritrovi sempre con la medesima violenza di desiderio e nella sua mente non s'acquietava la tendenza a ricostruire l'*Ange* che veniva distrutto ogni giorno. Il malcontento lo spingeva a rifugiarsi nei sogni più dolci.¹⁸¹

Si instaura dunque una dicotomia inconciliabile fra la dimensione irreali nella quale si rifugia il personaggio e quella concreta che quotidianamente demolisce la prima con la forza dell'evidenza.

Non s'addormentò, ma cadde in uno stato singolare d'abbattimento che gli tolse la nozione del tempo e del luogo. Gli parve d'essere ammalato, gravemente, senza rimedio, e che Angiolina fosse accorsa a curarlo. Le vedeva la compostezza e la serietà della buona

¹⁷⁸ *Ivi*, p.89.

¹⁷⁹ *Ivi*, p.379.

¹⁸⁰ I. Svevo, *Senilità*, in ID., *Romanzi e «Continuazioni»*, cit., p. 471.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 548.

infermiera dolce e disinteressata. La sentiva muoversi nella camera, ed ogni qualvolta ella gli si avvicinava, gli apportava refrigerio, toccandogli con la mano fresca la fronte scottante, oppure baciandolo, con lievi baci che non volevano essere percepiti, sugli occhi o sulla fronte. Angiolina sapeva baciare così? Egli si rivoltò pesantemente nel letto e tornò in sé. L'effettuazione di quel sogno sarebbe stato il vero possesso. E dire che poche ore prima egli aveva pensato di aver perduto la capacità di sognare. Oh, la gioventù era ritornata. Correva le sue vene prepotente come mai prima, e annullava qualunque risoluzione la mente senile avesse fatta.¹⁸²

Egli passò quella notte intera al letto di Amalia in un sogno ininterrotto. Non che avesse pensato continuamente ad Angiolina, ma fra lui e il suo contorno v'era un velo che gli toglieva di veder chiaro.¹⁸³

Il tema del “vedere chiaro” sarà centrale, come avremo modo di indagare in seguito, ne *La rigenerazione*: questo elemento si accompagna fin dal secondo romanzo di Svevo a quello del sogno a occhi aperti, schermo che confonde la percezione e nobilita la volgarità.

Come in *Una vita* Alfonso crede che la morte possa essere l'unico evento in grado di mutare i sentimenti di Annetta, così Emilio si balocca con il desiderio masochistico della malattia, che nella sua fantasticheria dovrebbe trasformare la frivola Angiolina in una premurosa infermiera.

Torna inoltre il motivo della perdita delle coordinate temporali da parte del sognatore che nel brano riportato è per la prima volta collegato al recupero della giovinezza e al conseguente distacco della condizione di senilità, sia essa anagrafica o psichica.

Rispetto al romanzo precedente si assiste in *Senilità*, anche se l'ottica predominante attraverso cui azioni, pulsioni e visioni notturne sono filtrate è quella di Emilio Brentani, a una sorta di rispecchiamento: lo stesso meccanismo compensatorio che regola i sogni del protagonista coinvolge anche la sorella Amalia, incarnazione di una vita «disperantemente incolore e uniforme»¹⁸⁴. Il mondo interno della donna, ricco di desideri trattenuti e fantasie sessuali represses, prende forma solo attraverso un'attività onirica tanto invadente da tradursi in frasi pronunciate ad alta

¹⁸² *Ivi*, pp. 537-538.

¹⁸³ *Ivi*, p. 604. Per la condizione di Amalia senza dubbio Svevo ha in mente le ricerche di Charcot sull'isteria. Tra il 1885 e il 1886 egli presentò al pubblico alla Salpêtrière dei casi di isterismo femminile: a questi incontri parteciparono in qualità di spettatori anche Freud e Strindberg. Lo scrittore triestino cita il medico francese in un passo di *Soggiorno londinese*: «Io pubblicai senilità nel 1898 ed allora Freud non esisteva o in quanto esisteva si chiamava Charcot.» in I. Svevo, *Soggiorno londinese*, cit., p. 894.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 464.

voce e gesti reali: si assiste perciò, all'interno di una struttura narrativa, a un primo tentativo di drammatizzazione del sogno che raggiungerà il suo compimento ne *La rigenerazione*.

Amalia parlava con qualcuno: - Sì, sì, è proprio quello ch'io voglio aveva detto con voce chiarissima e calma. Egli corse a prendere la candela e ritornò. Amalia era sola. Sognava. Giaceva supina, uno dei bracci esili denudato piegato sotto il capo, l'altro steso sulla coperta grigia lungo il corpo. La mano cerea era incantevole sulla coperta grigia. Non appena la sua faccia fu toccata dalla luce, ella tacque, il suo respiro divenne più affannoso; fece più volte il tentativo di lasciare quella posizione divenutale incresciosa. Il sogno che, a quanto potevasi arguire dalla voce, doveva essere lieto, non era altro che la naturale reazione alla triste realtà. Un certo nesso non v'era fra le singole parole, ma (come dubitarne?) ella parlava con persona che amava molto. Nel suono e nel senso v'era una grande dolcezza, una grande condiscendenza. Per la seconda volta ella disse che l'altra persona - quella cui ella immaginava di parlare - aveva indovinati i suoi desideri: - E proprio così che faremo? Non lo speravo! - Poi un intervallo, interrotto però da suoni indistinti, per cui si capiva che il sogno continuava sempre, e di nuovo altre parole ch'esprimevano sempre lo stesso concetto. Lungamente egli stette là ad origliare. Quando stava per ritirarsi una frase completa lo fermò: - In viaggio di nozze tutto è permesso.¹⁸⁵

Una notte la contiguità tra i sogni dei due fratelli raggiunge il pieno compimento: da un lato quello di Emilio rappresenta il tradimento di Angiolina e il successivo tentativo di riscatto nei confronti del rivale Balli, dall'altro, l'incubo simultaneo di Amalia, che riguarda la passione provata proprio nei confronti del Balli e sconfessata nella veglia, assume i contorni della mortificazione e dell'asservimento.

[Emilio] Fu strappato a questi sogni dalla voce di Amalia ch'echeggiava tranquilla e sonora nella stanza vicina. Egli provò un sollievo ad esser stato tratto dal suo incubo e saltò dal letto. Si appostò ad origliare. Udì per lungo tempo delle parole in cui non scopriva altro nesso che una grande dolcezza; nient'altro! La sognatrice voleva di nuovo qualche cosa che altri voleva; ad Emilio parve di scoprire ch'ella volesse anche di più di quanto le si chiedesse: voleva che altri esigesse. Era proprio un sogno di sommissione. Forse il medesimo della notte prima? Quella disgraziata s'era costruita una seconda vita; la notte le concedeva quel po' di felicità che il giorno le rifiutava.¹⁸⁶

¹⁸⁵ *Ivi*, pp. 483.

¹⁸⁶ *Ivi*, pp. 503-504.

Anche il destino dei due personaggi è per alcuni versi lo stesso: Amalia, aiutata dall'etere, si abbandona a un delirio che la condurrà alla morte, mentre Emilio perde la capacità di distinguere fantasticherie e realtà avviluppate ormai in una «complicata matassa».

Come ha osservato Giuseppe Langella¹⁸⁷, Svevo, pur non avendo letto ancora Freud, nel riportare gli ultimi vaneggiamenti di Amalia ne restituisce, in modo mimetico, l'andamento caotico ed ellittico: l'autore tenta di restituire il linguaggio e i meccanismi che regolano l'inconscio attraverso il ricorso a frasi spezzate, parole oscure e argomentazioni incomplete.

In effetti, nel delirio di Amalia le circostanze reali della frustrazione – persone a motivi – sono ancora facilmente identificabili. Ciò non toglie che Svevo abbia già individuato alcune tecniche di rielaborazione onirica: l'immaginazione di situazioni di vita estremamente concrete [...] in cui si riversano le paure del soggetto; il concepimento del fantasma della rivale, in cui si materializza il timore generico di essere tradita; [...] il concatenarsi dei concetti per associazione di idee; [...] la censura della gelosia, impulso tanto forte in Amalia quanto inconfessabile; l'insorgere, non altrimenti giustificato, del senso di colpa, donde la necessità di abbozzare un'autodifesa; e perfino il processo di simbolizzazione del vissuto, che deve essere mascherato.¹⁸⁸

Tali espedienti formali sperimentati in forma embrionale in *Senilità* trovano il loro compimento nella *Coscienza* in cui la consapevolezza dei processi onirici e inconsci da parte di Svevo si trasforma in virtuosistico gioco metalinguistico. E senz'altro depistanti sono le considerazioni dello stesso autore quando, in modo troppo riduttivo, confessa di aver tratto da Freud solo poche idee narrative:

In quanto alla Coscienza io per lungo tempo credetti di doverla al Freud ma pare mi sia ingannato. Adagio: vi sono due o tre idee nel romanzo che sono addirittura prese di peso dal Freud. L'uomo che per non assistere al funerale di colui che diceva suo amico e ch'era in realtà suo nemico si sbaglia di funerale è Freudiana con un coraggio di cui mi vanto. L'altro che sogna di avvenimenti lontani e nel sogno li altera come avrebbe voluto fossero stati, è freudiano in modo come saprebbe fare chiunque conosca il Freud.¹⁸⁹

¹⁸⁷ G. Langella, *Italo Svevo*, cit., pp. 103-105.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 104.

¹⁸⁹ I. Svevo, *Soggiorno londinese*, cit. p. 894.

In realtà per smentire questa analisi, che sembra porre il terzo romanzo in cui sono descritti nove sogni, in continuità con quelli che lo precedono, basterebbe osservare la sapiente rielaborazione sveviana dei simboli e dei processi del lavoro onirico indagati da Freud¹⁹⁰ come quelli fondamentali di condensazione (*Verdichtung*) e di spostamento (*Verschiebung*).

Se volessimo seguire la classificazione di Saccone¹⁹¹, senza dubbio nella *Coscienza* è possibile imbattersi in sogni difficilmente interpretabili, nella descrizione dei quali l'autore riesce a conservare l'elemento imponderabile e vago presente nei sogni non letterari, in cui a dominare sono i processi primari¹⁹².

A un livello interpretativo più immediato, rintracciamo tali procedimenti nel sogno «delle mignatte» in cui senso di colpa nei confronti del padre morente riaffiora dopo molti anni e si traduce in una rappresentazione onirica che ribalta le parti e il comportamento reale di Zeno. Ma se è possibile riconoscere in questo meccanismo di compensazione un certo automatismo già indagato in *Una vita* e *Senilità*, tutt'altra complessità ha il noto sogno di Basedow, in cui tra l'altro si assiste a una personificazione della malattia che ha generato le più varie interpretazioni. L'attività onirica non è più solo compensazione delle frustrazioni quotidiane, come in *Una vita* e *Senilità*, ma cambia funzione, diventando uno tra i tanti sintomi di un mondo sommerso che difficilmente la coscienza riesce a dominare: proprio come ne *La rigenerazione*, sogni, lapsus e atti mancati incarnano le spinte centrifughe e disfunzionali di un personaggio che misura la propria inadeguatezza rispetto alle

¹⁹⁰ Essenziale deve essere stata a questo proposito la lettura del saggio che Freud dedica alla *Gravida* di Jensen

¹⁹¹ E. Saccone, *Commento a «Zeno»*, cit., p.192.

¹⁹² In un passo dell'*Interpretazione dei sogni* Freud mette in dubbio la possibilità di una interpretazione strettamente simbolica del sogno. Dopo l'analisi del sogno di Irma, Freud scrive che ogni sogno ha perlomeno un punto in cui «ha inizio un groviglio di pensieri onirici che non si lascia sbrogliare. Questo è allora l'ombelico del sogno, il punto in cui esso poggia sull'ignoto» in S.Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 480. Freud si rende conto dell'impossibilità di stabilire una equivalenza perfetta tra contenuto manifesto e i contenuti che l'interpretazione riporta alla luce: resta sempre uno scarto, un vuoto incolmabile a impedire alla traduzione di risultare perfetta.

Lavagetto evidenzia come per Freud i sogni letterari si differenzino da quelli veri proprio per l'assenza nei primi di questo “ombelico”, cioè un punto che resiste all'interpretazione. Il sogno creato, proprio per la sua artificiosità, è incapace di offrire questo limite: «significa anche dire che il poeta li ha costruiti nella sua officina rispettando quella che potremmo chiamare la verosimiglianza onirica, ma soprattutto adeguandosi alle esigenze della sua opera». In M. Lavagetto, *Freud, la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 1985, p. 278.

Come nota Lavagetto però ci sono esempi di sogni letterari che sfuggono questa definizione: ne *La coscienza di Zeno*, Svevo sembra voler costruire sogni che valicano il testo in cui sono inseriti, dunque non completamente riducibili a una interpretazione univoca e in alcuni punti indecifrabili. Cfr. anche AA.VV., *Sogni di carta. Dieci studi sul sogno raccontato in letteratura*, a cura di Anita Piemonti e Marina Polacco, Firenze, Le Monnier, 2001, pp. 6-10.

rigide norme sociali, lavorative e familiari. A essere indagato dunque è lo scarto fra intimo proposito, destinato a rimanere un'astratta e solo potenziale azione, e atto concreto: come chiaramente si dichiara nel *Profilo autobiografico*, «la nostra personalità piuttosto oscurata che chiarita dalle nostre intenzioni che non arrivano ad atteggiare la nostra vita»¹⁹³.

Questa aspirazione, più o meno consapevole, alla ribellione si misura anche nel rapporto con lo psicoanalista nel momento in cui, nel capitolo intitolato Psico-Analisi, Zeno accosta resoconti di sogni veritieri a descrizioni di sogni inventati solo per compiacere le aspettative del dottor S. e allo stesso tempo prendersi gioco della sua diagnosi. Zeno, conscio di muoversi in mezzo a «traslati mastodontici»¹⁹⁴, si serve lucidamente del sistema freudiano trasformato in un nuovo codice linguistico.

La dialettica fra verità e menzogna da un lato e fra atti manifesti e desideri latenti è determinante nell'analisi della *Coscienza* così come de *La rigenerazione*.

Esiste però una differenza fondamentale fra i testi narrativi di Svevo sopra menzionati e *La rigenerazione* e tale distanza è insita proprio nel codice adottato. Abbiamo visto come Svevo indaghi il mondo interno dei suoi personaggi fino ad arrivare alla prima persona della *Coscienza*. Del resto, come osserva Mario Lavagetto, anche se i primi due romanzi sono scritti in terza persona non c'è

«informazione, accadimento, notizia, fatto, episodio, filo d'erba o sollevarsi di brezza che non passi attraverso la coscienza di Emilio o di Alfonso. Tutti gli altri personaggi – ed è la prova più sicura della «prospettiva ristretta» – sono visti da fuori [...]; solo il protagonista è visto da dentro.»¹⁹⁵

Non possiamo dimenticare però che «nessun racconto, al contrario della rappresentazione drammatica, può «mostrare» o «imitare» la storia che narra»¹⁹⁶; inoltre la focalizzazione interna fissa adottata nella *Coscienza* perde ogni connotato di credibilità grazie alla *Prefazione* del Dottor S. che amplia, complicandole, lo spettro delle voci e grazie alla confessione dello stesso Zeno che rivela il proprio statuto di narratore non fededegno.

Tale problema si fa più stringente di fronte a una materia tanto complessa quanto sfuggente come i sogni: non solo le immagini oniriche nella *Coscienza*

¹⁹³ I. Svevo, *Profilo autobiografico*, cit., p. 812.

¹⁹⁴ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., 936.

¹⁹⁵ M. Lavagetto, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, cit., p. 68.

¹⁹⁶ G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, p. 112.

subiscono il naturale processo di rielaborazione diegetica ma sono sottoposte a un invadente riadattamento che ne altera l'autenticità.

È lo stesso Zeno a riflettere sull'inevitabile scarto tra esperienza e racconto: ogni narrazione porta con sé un tradimento tanto più profondo quanto la dimestichezza con la lingua adottata è scarsa:

Il dottore presta una fede troppo grande anche a quelle mie benedette confessioni che non vuole restituirmi perché le riveda. Dio mio! Egli non studiò che la medicina e perciò ignora che cosa significhi scrivere in italiano per noi che parliamo e non sappiamo scrivere il dialetto. Una confessione in iscritto è sempre menzognera. Con ogni nostra parola toscana noi mentiamo! Se egli sapesse come raccontiamo con predilezione tutte le cose per le quali abbiamo pronta la frase e come evitiamo quelle che ci obbligherebbero di ricorrere al vocabolario! È proprio così che scegliamo dalla nostra vita gli episodi da notarsi. Si capisce come la nostra vita avrebbe tutt'altro aspetto se fosse detta nel nostro dialetto.¹⁹⁷

L'originalità de *La rigenerazione* consiste nella riproduzione diretta dei desideri, i sogni e frammenti del passato di Giovanni Chierici che, prendendo corpo sulla scena, sono così private del filtro del narratore: Giovanni non si confronta con lo scoglio linguistico di Zeno in quanto non è costretto a riferire a terzi i suoi sogni né può modificarli a suo piacimento¹⁹⁸. Lo spettatore, costretto suo malgrado al ruolo di *voyeur*, irrompe in uno spazio del tutto privato e assiste, senza intermediari, alle visioni oniriche del protagonista.

Interessante, a questo punto, diventano le dinamiche tutte teatrali tra Giovanni della veglia e Giovanni del sogno, tra Giovanni e i personaggi che gravitano intorno a lui, tra i desideri dichiarati e quelli che la coscienza tenta di soffocare. Le considerazioni che Lavagetto formula sulla *Coscienza* sono ancora più appropriate per *La rigenerazione*. Non è un caso che il critico adotti una metafora teatrale – “retroscena” – per indicare il sottosuolo della coscienza che talvolta emerge in superficie:

¹⁹⁷ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p.1050.

¹⁹⁸ Vedremo nel corso dell'analisi puntuale de *La rigenerazione* l'effetto di stridente contrasto tra alcune immagini oniriche di Giovanni e le dichiarazioni menzognere del vecchio durante la veglia che, contraddicendo il sogno appena rappresentato sulla scena, rivelano il suo goffo tentativo di mondare la coscienza turbata e gravata dal senso di colpa.

«I tentativi di Zeno, diretti a recuperare il controllo della situazione [...] denunciano – nel modo più chiaro – la funzione dei sogni nel romanzo, che è quella di mettere in scena la «non-coscienza» di Zeno. Sono i punti che sfuggono alla sua amministrazione della verità e del falso: attraverso di essi intravediamo un retroscena – non continuo, né omogeneo – ma tale da contraddire sistematicamente il senso che Zeno cerca, con ogni mezzo, di imprimere al suo racconto: vicino al ritratto ufficiale e di Zeno, se ne delinea uno clandestino, ambiguo che propone un'altra storia; i due volti appaiono sovrapposti».¹⁹⁹

CORTO VIAGGIO SENTIMENTALE E VINO GENEROSO

L'interesse che Svevo dimostra in questi anni per le manifestazioni sotterranee della coscienza influenza in modo marcato anche due testi che intrattengono con *La rigenerazione* legami ancor più profondi e complessi di quelli individuati nella *Coscienza: Corto viaggio sentimentale* e *Vino generoso*.

Il primo, un racconto lungo composto probabilmente fra il giugno del 1925 e l'inizio del 1926, affronta con estrema efficacia poetica e lucidità analitica alcuni dei temi del testo teatrale. Il racconto, che si dipana in sette capitoli, percorre le tappe di un viaggio in treno che l'anziano signor Aghios deve compiere da Milano a Trieste con una considerevole somma di denaro per concludere un'incombenza economica di una certa urgenza. Allontanatosi finalmente dalla moglie e dal «groviglio di affari e affarucci che gremivano la vita»²⁰⁰, Aghios sperimenta una inedita solitudine che gli permette di abbandonarsi prima all'osservazione dei compagni di viaggio e del paesaggio che scorre di fronte ai suoi occhi, poi all'analisi della propria condizione esistenziale.

Aghios proprio come il Giovanni della *pièce* ha la necessità di distaccarsi dalla grigia quotidianità borghese e soddisfare una brama di libertà troppo a lungo soffocata.

Ogni malessere che sentiva il signor Aghios lo diceva vecchiaia, ma pensava che una parte di tale malessere gli venisse dalla famiglia. Sta bene che vecchio come ora non era mai stato, ma mai s'era sentito, oltre che vecchio, anche tanto ruggine. E la ruggine proveniva sicuramente dalla famiglia, l'ambiente chiuso ove c'è muffa e ruggine. Come non irrugginire in tanta monotonia? Vedeva ogni

¹⁹⁹ M. Lavagetto, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, cit., p. 95.

²⁰⁰ I. Svevo, *Corto viaggio sentimentale*, cit., p. 526.

giorno le stesse facce, sentiva le stesse parole, era obbligato agli stessi riguardi e anche alle stesse finzioni, perché egli tuttavia accarezzava giornalmente sua moglie che certamente lo meritava. Persino la sicurezza di cui si gode in famiglia addormenta, irrigidisce e avvia alla paralisi.²⁰¹

Il desiderio sensuale, ridestato dalla contemplazione delle figure femminili incrociate lungo il percorso, è uno dei sintomi più chiari di questa ritrovata emancipazione e innesca una serie di riflessioni sulla vecchiaia, sulla moralità, sulle scelte compiute nel passato e quindi sui rimpianti.

La lontananza dalla gabbia familiare, colma di rancori trattenuti, permette ad Aghios di comprendere quanto lui sia estraneo al mondo cui appartiene caratterizzato da legami convenzionali. Il rapporto interpersonale è alterato da un insieme di cerimoniali e protocolli, da una serie di “puntelli” che impacciano i movimenti: l’individuo, la cui libertà di espressione e azione è limitata, si trasforma in una sorta di sostegno cui gli altri si aggrappano.

Particolarmente forti sono le costrizioni entro le mura domestiche tanto che la moglie e il figlio agli occhi di Aghios appaiono, attraverso il filtro chiarificatore del viaggio, tragicamente incapaci di intuire quanta sete di vita “intensa” ancora si nasconda nell’anziano marito e padre. Egli, circondato solo da un vuoto rispetto, trascina i propri giorni in una monotonia troppo simile all’immobilità della morte.

La moglie, unica donna nell’immaginario del protagonista a essere privata di ogni componente di sensualità, si è trasformata in una premurosa e castrante infermiera che, con le sue continue raccomandazioni, non fa che sottolineare la condizione di vecchiaia del consorte. Nei confronti della moglie si gioca la partita essenziale con la moralità (“giustizia” non a caso è la parola connessa a questo personaggio): Aghios si dibatte dolorosamente fra l’istinto sovversivo e libertario e un castrante senso di responsabilità che impone il ritorno all’ordine e istilla un insinuante senso di colpa. E nel momento in cui il vecchione sveviano riflette sul problema della libertà connesso con quello del desiderio sessuale e della riconquistata giovinezza, sono citati proprio i nomi di Eugen Steinach e Serge Voronoff: in un cortocircuito metatestuale Aghios prende in considerazione quell’operazione di ringiovanimento a cui effettivamente si sottoporrà Giovanni Chierici ne *La rigenerazione*. A rinsaldare i legami semantici fra le due opere

²⁰¹ *Ivi*, p. 504.

interviene anche il mito di Re Davide che, come ho già osservato, è uno dei *leitmotiv* più significativi dell'ultimo Svevo:

Ma pure questo pensiero non era abbastanza libero, perché egli continuava a discutere la propria libertà di amare le donne degli altri. [...] Oggidì era acquisito dalla scienza che le giovani e belle donne erano più necessarie ai vecchi che ai giovani. [...] Ai vecchi non si concedevano che in casi rarissimi: Gerontomania. Ma se si confermava quello che Woronoff e Steinach asserivano? Meglio di loro, sarebbe servita a ridestare nei vecchi organismi la memoria, l'attività, la vita, una bellissima fanciulla o, più precisamente, una bellissima fanciulla alla settimana. Già i vecchi ebrei pensavano così e per tenere in vita re Davide, gli offesero una bella fanciulla. Ma egli non volle toccarla e dovette miseramente perire.²⁰²

La moglie di Aghios, come quella di Giovanni de *La rigenerazione* e l'Augusta del quarto romanzo, aderisce perfettamente al modello di vita borghese che le è stato affidato e si adegua acriticamente al ruolo e agli obblighi della vita familiare e, a differenza del marito, sembra accettare la propria condizione anagrafica. Come osserva in modo pungente Aghios ella «invecchiava peggio di lui, perché essa poi mancava del suo libero pensiero»²⁰³.

Il figlio incarna invece lo iato profondo che separa due generazioni. Il giovane non perde occasione di rimarcare l'inadeguatezza culturale e l'anacronismo delle esternazioni paterne, negando quindi al genitore il ruolo di educatore e di guida che egli si aspetta.

Nettamente divisi appaiono l'universo concreto della realtà e quello astratto del desiderio: il primo statico e abitudinario, il secondo dominato da un'irrequietezza mai paga. E se nella vita coniugale Aghios deve rispondere alle rigide regole morali della fedeltà, nelle sue fantasticherie l'uomo sa di potersi abbandonare senza fallo e rimorsi ai più sfrenati vagheggiamenti di adulterio.

Egli credeva così di essere rimasto sempre un monogamo virtuoso che poteva sopportare lo sguardo sincero della moglie. Essa non c'entrava nel suo mondo ideale. Il reale era tutto suo. Tutto era nettamente diviso, perché nei suoi sogni essa non entrò giammai e adesso, in viaggio, meno che mai, perché il signor Aghios volava come se il treno si fosse mutato in un aeroplano.²⁰⁴

²⁰² *Ivi*, pp. 522-523.

²⁰³ *Ivi*, p. 523.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 521.

La partenza è uno dei tentativi di fuga messi in atto dal vecchio sveviano che rifiuta la propria condizione anagrafica e familiare. Egli quotidianamente sperimenta una scissione dell'io imposta dalle norme del vivere civile e, rimasto solo, spera di riconquistare la propria interezza.

Il viaggio, proprio come ne *La rigenerazione* l'operazione di ringiovanimento, ha il potere di sostituire la realtà concreta con una dimensione immaginaria popolata da simboli e figure fantasmagoriche. La dimensione teatrale del racconto è spiccata e ad amplificarla entra in gioco la dimensione spaziale dello scompartimento del treno: un luogo chiuso e apparentemente statico ma allo stesso tempo mutevole grazie allo sbocco su un paesaggio sempre nuovo. Lo sguardo del protagonista si moltiplica: dapprima incuriosito dai passeggeri, che in questo microcosmo metonimico incarnano vari tipi umani, l'occhio di Aghios si sposta sull'osservazione del panorama per poi smarrirsi e isolarsi nel riflesso della propria immagine sulla parete specchiante della finestra.

Guardò fuori della finestra e cominciò a contare i pali del telegrafo come andavano via. Poi, per lungo tempo, non li contò più e fu consapevole di essere rimasto nel più assoluto riposo di pensiero a guardare senza vedere. I pali e la campagna o una parte di vita fuggono senz'essere visti o sentiti. Quando ritornò in sé, dubitò che una cosa simile possa esistere, ma non ricordò che ci fosse stato, in quello spazio di tempo, il menomo movimento della memoria o del pensiero.²⁰⁵

Il tragitto concreto del treno si trasforma, allegoricamente, in un percorso onirico e immaginario dove, paradossalmente, è possibile riconquistare l'autenticità smarrita. Svevo mette in atto uno «straniamento analitico dell'io attraverso due *topoi* speculari, quello del sogno e quello del viaggio, concepiti e costruiti entrambi come luoghi di temporanea sospensione dei parametri reali»²⁰⁶.

Dal momento in cui mette piede nella stazione e sta per separarsi dalla moglie, Aghios avverte la necessità di diventare un altro ed emanciparsi dall'impostura di legami familiari fondati su regole e vincoli del tutto artificiosi:

²⁰⁵ *Ivi*, pp. 529.

²⁰⁶ C. Verbaro, *Il viaggio e il sogno: i modi analitici dello straniamento*, in AA.VV., *Italo Svevo. Il sogno e la vita vera*, cit., p. 95.

Bisognava abbreviare quegli addii ridicoli se prolungati fra due vecchi coniugi. Ci si trovava bensì in uno di quei posti ove tutti hanno fretta e non hanno il tempo di guardare il vicino neppure per riderne, ma il signor Aghios sentiva costituirsi nell'animo proprio il vicino che ride. Anzi lui stesso intero diveniva quel vicino. Che strano! Doveva fingere una tristezza che non sentiva, quando era pieno di gioia e di speranza e non vedeva l'ora di essere lasciato tranquillo a goderne. Perciò correva, per sottrarsi più presto alle simulazioni.²⁰⁷

Nel dipanarsi del racconto Aghios metterà in atto più volte questo cambiamento della prospettiva: la sua coscienza come liberata dal vincolo del corpo riesce a dislocarsi di volta in volta in altri personaggi incontrati lungo il tragitto. Non solo lo sguardo ma anche l'identità di Aghios si fraziona ed espande dal momento in cui i suoi compagni di viaggio si trasformano in proiezioni della sua personalità multiforme: questo processo di identificazione e spostamento ricalca il procedimento onirico.

Il treno, piccolo teatro del mondo, riunisce una serie di figure in cui è possibile riconoscere alcune caratteristiche dello stesso Aghios: l'aspetto borghese e convenzionale è incarnato dal signor Borlini, mentre è possibile riconoscere in Bacis gli stessi dubbi che hanno tormentato Aghios negli anni della giovinezza.

Ad essere sottolineato, come ne *La rigenerazione*, è però il misterioso legame che unisce in una tacita corrispondenza emotiva le due età estreme, la vecchiaia e l'infanzia. Due sono i bambini con cui si identifica Aghios, entrambi oggetto dello scherno degli adulti: la prima è la figlia di una coppia di contadini veneti che per un breve tratto occupano lo stesso scompartimento di Aghios, il secondo è il figlio del signor Borlini, solo evocato attraverso i racconti del padre.

La bambina, mossa da una intensa curiosità ed eccitata dal suo primo viaggio, si affaccia al finestrino del treno dove sperimenta una terribile delusione: deve accontentarsi di osservare il paesaggio che scorre di fronte ai suoi occhi perché non può vedere né il treno né se stessa. Questo personaggio svela da subito il valore metaforico del termine "vedere" che per Aghios, come sarà per Giovanni Chierici, diventa necessità di recuperare la propria interezza attraverso l'indagine della propria coscienza. Solo nella rappresentazione onirica sarà possibile conquistare quella visione completa che permette di osservare e insieme osservarsi dall'esterno.

²⁰⁷ I. Svevo, *Corto viaggio sentimentale*, cit., p. 501.

La piccina guardò la campagna che fuggiva e per qualche minuto stette silenziosa. Poi aderì con tutta la faccia al vetro e il signor Aghios sorrise perché intese che faceva così per vedere meglio. Indi si volse al padre piagnucolando: “Mi voria veder”.

“E no ti vedi?” domandò il padre stupito.

“Mi no che no vedo!” esclamò la fanciulla e volse alla madre i chiari occhi, resi anche più chiari dalle lacrime che cominciavano a formarvici. [...] La madre domandò: “Ma coss’ti vol veder? No ti vedi tuto? ”. La fanciulla scoppiò in pianto: “No vedo el treno”. Il Borlini scoppiò in una risata e i genitori risero anche loro, un po’ imbarazzati dalla bestialità della figliuola. Il solo Aghios fu commosso.

Egli solo sentiva e sapeva il dolore di non poter vedere se stesso come viaggiava. Il piacere del viaggio sarebbe tutt’altro se si avesse potuto vedere il grande treno con la sua macchina come procedeva traverso alla campagna, come un serpente veloce e silenzioso. Vedere la campagna, il treno e se stessi nello stesso tempo. Quello sarebbe stato il vero viaggio.

Domandò sorridendo: “È la prima volta che la cara bambina viaggia?”.

“Sì!” disse pronta la contadina. “E se ghe ne parla zà da quindese zorni de sto viaggio.” L’Aghios si commosse. Quindici giorni su questo viaggio e trovarsi poi in questa gabbia chiusa! Nella mente giovinetta il viaggio avrebbe dovuto concedere il piacere di una passeggiata senza fatica moltiplicato per infiniti numeri. Quale delusione!²⁰⁸

Anche ad Aghios il viaggio, chimera di libertà, rivela il proprio inganno e i propri limiti. Le aspettative maturate nell’attesa della partenza sono leopordianamente deluse²⁰⁹: fuggito alla famiglia è comunque intrappolato nelle dinamiche dei rapporti interpersonali che impongono paletti, ipocrisie e menzogne. Neanche nel porto franco del treno il vecchio sveviano riesce a trovare una collocazione adeguata.

Si contrappongono nettamente due concezioni della vita: da una parte il mondo degli adulti accecati dal senso del dovere e dal bisogno di un rigore morale teso a sacrificare gli istinti selvaggi in nome di una posizione riconosciuta dalla società civile; dall’altra l’universo infantile (al quale aderisce intimamente Aghios) dotato di uno sguardo limpido e insieme profondo. Solo Aghios infatti comprende la

²⁰⁸ *Ivi*, pp. 541-542.

²⁰⁹ Un atro riferimento leopardiano in *Corto viaggio sentimentale* è possibile individuarlo nel brano dedicato al piacere intrinseco che si riceve dal solo atto del ricordare: «Ma il dolore ricordato non è sempre dolore. Ora egli vi sentiva la vita intensa. Oh! Se si avesse potuto ricreare tutta quell’impazienza e quel dolore! Quale rinnovamento di vita! La vita non può essere che sforzo, risentimento e attesa di gioia!». *Ivi*, p. 505.

tragedia della bambina tormentata dall'aspirazione di "vedere il treno" mentre c'è dentro.

La complicità, seppur indiretta, che Aghios instaura con l'altro bambino, il figlio minore del signor Borlini, è ancora più forte. Attraverso il racconto paterno di alcuni episodi che riguardano il piccolo Pucci, l'anziano protagonista comprende di condividere con il mondo infantile le stesse paure e i medesimi dubbi, e di vivere in una condizione in cui le categorie di sogno e veglia appaiono contigue. Inoltre anche il Pucci è condannato all'incomprensione e alla derisione di chi, perfettamente inserito nel ruolo che la società gli assegna, confonde una tale acutezza percettiva per puerile capriccio. Del resto lo stesso Aghios subisce un processo di infantilizzazione da parte della moglie che lo considera un uomo distratto (vedremo come tale accusa graverà anche su Giovanni Chierici) da osservare con indulgente compatimento.

Entra in gioco anche nel caso di Pucci un differente modo di "vedere":

[Pucci] vedeva tutte le cose che non importavano, le automobili che passavano lontane e non quelle che minacciavano di schiacciarlo e il palazzo alto e non la pietra su cui incespicava. "Dovrebbe essere consanguineo di quella bambina che non vedeva il treno" disse il signor Aghios.²¹⁰

Mentre il suo fratellino maggiore camminava sicuro, attaccato alla mano del padre, Paolucci si faceva sempre trascinare. Era come la moglie di Lot e guardava dietro a sé. Certo per vedere più a lungo le cose.²¹¹

Pucci, Aghios e, come vedremo, Giovanni Chierici assumono rispetto alla realtà una prospettiva affatto originale, rovesciata e dilatata: sono personaggi non perfettamente ancorati al presente ma continuamente risucchiati in un passato che si ripresenta attraverso visioni, sogni e ricordi.

Gli incubi che ossessionano il Pucci e il signor Aghios hanno la stessa matrice: la paura della morte, ancora inconscia nel bambino, accompagna i vecchioni sveviani che traducono l'angoscia del trapasso in inquietanti immagini notturne:

L'Aghios lo intendeva, perché anche lui aveva sofferto di paure quando ancora la vita non gli aveva insegnato quanto minacciosa essa fosse. Aveva sognato di quegli animalucci piccoli, rapidi, inafferrabili e schifosi, roditori e insetti quando ancora non

²¹⁰ *Ivi*, p. 542.

²¹¹ *Ivi*, pp. 544.

aveva sospettato che prima o poi l'avrebbero raggiunto, e di grandi oscurità prima di sapere che l'oscurità era la nostra meta.²¹²

Il Borlini raccontò che una mattina Paolucci si destò affannato e raccontò di aver sognato di asini e cavalli, che gli correvano addosso minacciosi, per dargli calci. E il Borlini, vantandosi, raccontò ch'egli interruppe il racconto domandandogli: "Ti davano dei calci con le zampe anteriori o con le posteriori?". "Con le anteriori!" disse il bambino. "Ebbene!" disse il Borlini. "È un sogno, perché quegli animali non possono dare dei calci con le gambe anteriori." Il signor Aghios rise, ma pensò: "Povero Paolucci! Una vera crudeltà! Spezzare i sogni dei bambini con la scienza".²¹³

Il passaggio sopra citato è essenziale per approfondire la distanza che separa la sensibilità infantile da quella adulta. In questa opposizione è possibile riconoscere il medesimo scarto che Svevo ha voluto stabilire tra immaginario poetico e approccio scientifico: l'autore, sottolineando l'aridità del Borlini che pretende di dare una spiegazione razionale al sogno del figlio, ribadisce la libertà dell'artista nel rielaborare e umanizzare il dettame freudiano.

E allo psicoanalista viennese si fa riferimento in modo diretto in uno scambio di battute fra un giovane passeggero e lo stesso Aghios che polemizza aspramente con le nuove teorie.

Eppure, con procedimenti simili a quelli adottati nella *Cocienza di Zeno*, anche *Corto viaggio sentimentale* sembra debitore delle teorie freudiane che trovano la loro traduzione letteraria non solo nel resoconto di veri e propri sogni ma nel sottile rapporto che si instaura fra il viaggio e il meccanismo onirico.

La retorica del viaggio nel racconto utilizzerà due dei procedimenti che Freud individua come tipici del sogno: la condensazione e la drammatizzazione che nel racconto modelleranno rispettivamente due *topoi* ben presenti nel racconto [...], la deformazione delle immagini e la messa in scena delle parti dell'io attraverso un'esteriorizzazione in personaggi, figurazioni, punti di vista.²¹⁴

Tale dispositivo troverà l'espressione più congeniale nella forma teatrale dove i fantasmi dell'immaginario, tanto vivi nella mente del personaggio, possono

²¹² *Ivi*, p. 543.

²¹³ *Ivi*, pp. 545.

²¹⁴ C. Verbaro, *Il viaggio e il sogno: i modi analitici dello straniamento*, in AA.VV., *Italo Svevo. Il sogno e la vita vera*, cit., AA.VV., *Italo Svevo. Il sogno e la vita vera*, cit., p. 96.

conquistare quella concretezza che in narrativa può essere restituita solo indirettamente.

Svevo in *Corto viaggio sentimentale* e *La rigenerazione* indaga gli stessi procedimenti psichici di due personaggi che non riescono ad aderire completamente al presente. L'autore dunque rompe la linearità del racconto e del dramma attraverso l'interferenza continua di frammenti di ricordi, di fantasie, *revêrie* e sogni che si inseriscono, per sconvolgerla, in una struttura apparentemente compatta in quanto limitata dallo stretto scompartimento del treno e dalla breve durata del viaggio.

In realtà il confine angusto ha qui il potere di moltiplicare i piani narrativi, di sconvolgere le coordinate spaziotemporali e di scatenare l'immaginario di Aghios i cui pensieri si lasciano trascinare in una serie di libere associazioni. Il binario su cui corre il personaggio, immagine efficacissima di un percorso esistenziale già segnato da cui è impossibile deviare, si spezza permettendo ad Aghios di assaporare, seppure per poco tempo, una libertà ignota.

Le rotaie sono presenti anche nel sogno descritto alla fine del racconto: Aghios, seduto in un carrello, è scagliato nello spazio libero da ogni vincolo; la sua destinazione è il pianeta Marte, un edenico luogo che il sognatore può plasmare come desidera. La visione dell'assopito viaggiatore non fa che riproporre la ridda di pulsioni, paure e sensi di colpa che tormentano la sua coscienza. Tornano i leitmotiv dell'intera novella quali l'aspirazione alla libertà, l'emancipazione dai rapporti interpersonali destinati all'incomprensione, l'irrompere della figura femminile incarnazione del peccato. Di estremo interesse è proprio la compagna del viaggio onirico di Aghios: essa assume i contorni di Anna che il vecchio ha potuto conoscere attraverso il racconto del giovane Bacis. Il ragazzo destinato a sposare una donna che può garantirgli una buona posizione economica si innamora di Anna, la serva dell'azienda agricola del futuro suocero. Incapace di rinunciare a uno status che solo il matrimonio può assicurargli, Bacis decide vigliaccamente di servirsi di Anna per soddisfare il proprio desiderio sessuale. Egli assurge così a emblema del compromesso borghese, una condizione condivisa dallo stesso Aghios, basato sulla rinuncia della dimensione istintuale: l'ipocrisia dei rapporti familiari si oppone alla "sincerità della carne", al puro desiderio che si trova così relegato nello spazio del sogno e della fantasticheria. Aghios si specchia nel percorso esistenziale di Bacis e, guardando al proprio passato, riconosce gli stessi errori, le stesse imposture e le

stesse scelte dettate dal senso dell'opportunità. Solo adesso, svincolato dalle catene matrimoniali e conquistata la libertà astratta del sogno, cede alla brama erotica.

Il rigurgito di una moralità tanto radicata nella coscienza del vecchio irrompe però anche nella visione del dormiente che, come ne *La rigenerazione*, deve mascherare l'attrazione verso la giovane donna attraverso l'istinto paterno di protezione. Il momento in cui Aghios si abbandona al desiderio coincide con il rumore assordante della frenata del treno, uno "schianto" ammonitore che desta il dormiente per ricondurlo prepotentemente alla realtà: egli si affetta a giustificare la sua colpa e a isolarla entro i limiti, apparentemente estranei, del sogno.

Previde quel pianeta. Ebbene, egli lo avrebbe popolato di gente che avrebbe intesa la sua lingua, mentre egli non avrebbe intesa la loro. Così egli avrebbe comunicata loro la propria libertà e indipendenza, mentre loro non avrebbero potuto incatenarlo con le proprie storie, che certo non mancavano loro. Una voce proveniente dalla stazione di partenza già tanto lontana domandò: "Mi vuoi con te?". Doveva essere la moglie. Ma il signor Aghios voleva la libertà; finse di non aver sentito e anzi aderì ancora meglio al suo carrello per celarsi. [...] Una voce dolce, musicale, ma vicinissima domandò: "Io sono pronta alla partenza, se mi vuoi". In sogno una parola e il suo suono dipinge intera la persona che la emette. Era Anna, la fanciulla bionda, alta, dalle linee dolci, salvo le mani abituate al grande lavoro. Quell'Anna che s'era lasciata ingannare dalla sincerità della carne.

Il cuore paterno dell'Aghios si commosse fino alle sue più intime fibre. [...] E si procedette così, senza parole, mentre il signor Aghios pensò: "È la mia figliuola. Le insegnerò a non fidarsi più di alcuna sincerità". Ora il motore del carrello doveva fare un chiasso indavolato. Tutto lo spazio ne era pieno. E l'Aghios si domandò: "Ma perché la mia figliuola ha da giacere così sotto a me? È il sesso? Io non la voglio". E urlò: "Io sono il padre, il buon padre virtuoso". Subito Anna fu seduta lontano da lui, ad un angolo del carrello, in grande pericolo di scivolarne nell'orrendo spazio e l'Aghios gridò: "Ritorna, ritorna, si vede che su quest'ordigno non si può stare altrimenti". E Anna obbediente ritornò a lui come prima, meglio di prima. E lo spazio era infinito e perciò quella posizione doveva durare eterna. Uno schianto! Si era arrivati al pianeta? Infatti il treno, fermandosi, sembrava volesse distruggere se stesso. Il signor Aghios saltò in piedi. Soffocava, ma arrivava a ravvisarsi. Fra quel carrello e questo treno c'era una confusione da cui era impossibile estricarsi. E la stessa confusione c'era fra la gioia che aveva provato poco prima e la vergogna che ora lo pervadeva. Ma la bontà del signor Aghios era

infinita anche verso se stesso. Pensò: “Io non ci ho colpa”. E subito sorrise.²¹⁵

I motivi del «costituirsi intero» e del sogno ritornano negli stessi termini nel racconto in prima persona *Vino generoso*²¹⁶: anche questo testo breve si concentra sulla figura di un uomo non più giovane e ormai costretto a limitare la propria libertà d'azione entro i confini angusti delle prescrizioni mediche e delle attenzioni familiari: i piaceri della tavola gli sono negati come quelli del sesso. Proprio come ne *La rigenerazione*²¹⁷ è declinato in queste pagine il motivo della riunione intorno al desco durante la quale, soffocati dall'ipocrisia di un'ilarità posticcia, riemergono conflitti e tensioni latenti. L'occasione del banchetto è offerta dalle nozze fra la nipote della moglie del protagonista e un giovane scelto dalla famiglia della fanciulla in quanto partito adeguato.

C'è una sorta di identificazione fra il percorso già compiuto dal vecchio e il destino che attende la novella sposa costretta a rinunciare alle proprie aspirazioni. Anche in queste pagine la dimensione sentimentale e sessuale è esclusa dall'unione matrimoniale che assurge a simbolo dell'impostura di un intero sistema sociale basato sulla simulazione e il conformismo.

La ribellione dalle costrizioni familiari (ancora una volta Svevo insiste sulla parola “catena”: «Sentivo una smania di muovermi io, e là, inchiodato su quella sedia, seppi avere il sentimento di correre e saltare come un cane liberato dalla catena»²¹⁸) qui si esprime non con il viaggio ma con l'ingordigia e l'ebbrezza alcolica: l'integrità dell'essere si può raggiungere solo allontanandosi dalla condizione di lucida veglia.

Mia moglie aveva ottenuto dal dottor Paoli che per quella sera mi fosse concesso di mangiare e bere come tutti gli altri. Era la

²¹⁵ I. Svevo, *Corto viaggio sentimentale*, cit., pp. 598-599.

²¹⁶ «Quella beata sera tentai di costituirmi intero.» in I. Svevo, *Vino generoso*, in ID., *Racconti scritti e autobiografici*, cit., p. 131.

Il periodo di composizione di *Vino generoso* (pubblicato sulla «Fiera letteraria» il 28 agosto 1927) è incerto dal momento che Svevo in una lettera a Cremieux del 15 marzo 1927 sostiene che Joyce abbia letto il racconto nel 1914 ma, accogliendo la tesi di Gabriella Contini, il testo potrebbe essere molto più tardo e risalire al 1927. Secondo la Contini *Vino generoso* rappresenta un ritorno, dopo la *Coscienza*, alla prima persona tipica degli ultimi frammenti narrativi con cui condivide tra l'altro gli stessi temi. Cfr. G. Contini, *Il quarto romanzo di Svevo*, cit.

²¹⁷ È presente fra l'altro un legame di tipo onomastico fra questa novella e il dramma dal momento che anche la figlia dei protagonisti di entrambe le opere si chiama Emma. Anche il nome di Giovanni è presente in *Vino generoso* ma in questo caso è affidato al nipote del vegliardo.

²¹⁸ I. Svevo, *Vino generoso*, cit., p. 130.

libertà resa più preziosa dal monito che subito dopo mi sarebbe stata tolta. Ed io mi comportai proprio come quei giovincelli cui si concedono per la prima volta le chiavi di casa. Mangiavo e bevevo, non per sete o per fame, ma avido di libertà. Ogni boccone, ogni sorso doveva essere l'asserzione della mia indipendenza.²¹⁹

“L'istinto generoso” del vecchione sveviano è soffocato dalle prescrizioni mediche che minano la sua autorità e lo umiliano di fronte agli altri convitati; si assiste di nuovo al processo di infantilizzazione dell'anziano cui sono negati considerazione e rispetto. Un rancore che riesce a trovare sfogo, inizia a crescere nell'animo del vecchio di fronte alle continue attenzioni della moglie e alle sfrontate irrisioni dei commensali più giovani.

Ricordo ancora che Giovanni disse: – Ma lasciatelo bere. Il vino è il latte dei vecchi. – Lo guardai raggrinzando la mia faccia per simulare un sorriso ma non seppi volergli bene. Sapevo che a lui non premeva altro che il buon umore e voleva accontentarmi, come un bimbo imbizzito che turba un'adunata d'adulti.²²⁰

A generare la crisi nel vecchio è il passato che si ripresenta nella forma del rimpianto di un'occasione perduta: alla fine della cena è citata Anna (significativamente è un nome presente sia in *Corto viaggio sentimentale* sia ne *La rigenerazione*), la donna corteggiata dal protagonista ancora scapolo e improvvisamente abbandonata per quella che sarebbe poi diventata la moglie. Alla mente del vecchio riaffiora improvvisamente il ricordo di quella rinuncia che assume in un momento di crisi il significato più ampio della privazione della libertà.

Strano e grave era invece che io ora ricordassi il mio delitto d'amore, che veniva ad appesantire la mia coscienza già tanto turbata. Ebbi proprio la sensazione che in quel momento il mio antico delitto venisse punito. Dal suo letto, che era probabilmente di convalescente, udì protestare la mia vittima: – Non sarebbe giusto che tu fossi felice. – Io m'avviai alla mia stanza da letto molto abbattuto.²²¹

Una volta terminata la penosa cena, il vecchio si rifugia in un sonno che però non riesce a ristorarlo: a visitarlo è una visione notturna che esprime intero il suo

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ *Ivi*, p.135.

²²¹ *Ivi*, p.136-137.

bisogno di indipendenza e, allo stesso tempo, il profondo rimorso che tale necessità comporta.

E pensai, chiamandole per nome, varie belle donne, desiderii della mia giovinezza, d'un'epoca nella quale le belle donne avevano abbondato in modo incredibile. Ma non vennero. Neppur allora si concedettero. Ed evocai, evocai, finché dalla notte sorse una sola figura bella: Anna, proprio lei, com'era tanti anni prima, ma la faccia, la bella rosea faccia, atteggiata a dolore e rimprovero. Perché voleva apportarmi non la pace ma il rimorso.²²²

Ricordo, sogno e desiderio sessuale producono un corto circuito difficile da sciogliere e rappresentano il nodo semantico de *La rigenerazione*.

Il sogno descritto alla fine di *Vino generoso* è il più complesso tra i sogni sveviani e, probabilmente, quello che meglio si adatta a un'interpretazione di tipo freudiano²²³. Gli elementi che lo caratterizzano, quali la grotta, la cassa da morto, il sacrificio umano, la degradazione alla condizione bestiale, ne fanno un fosco incubo in cui i motivi dell'abiezione e del castigo assumono contorni violenti. Il vecchio, coinvolto in un processo in cui a giudicarlo sono la moglie e il medico, è condannato a immolare la propria vita in cambio della salvezza della comunità intera.

Io seppi subito che quella grotta era stata costruita da alcuni uomini che l'usavano per una cura inventata da loro, una cura che doveva essere letale per uno dei rinchiusi (molti dovevano esserci laggiù nell'ombra) ma benefica per tutti gli altri. Proprio così! Una specie di religione, che abbisognava di un olocausto, e di ciò naturalmente non fui sorpreso. [...] Era più facile assai indovinare che, visto che m'avevano posto vicino alla cassa di vetro nella quale la vittima doveva essere asfissata, ero prescelto io a morire, a vantaggio di tutti gli altri. [...] Mia moglie parlò per prima: – Affrettati, il dottore ha detto che sei tu che devi entrare in quella cassa. – A me pareva doloroso, ma molto logico. Perciò non protestai, ma finii di non sentire. E pensai: «L'amore di mia moglie m'è sembrato sempre sciocco». Molte altre voci urlarono imperiosamente: – Vi risolvete ad obbedire? – Fra queste voci distinsi chiaramente quella del dottor Paoli. [...] Ero condannato da tutti. Lontano da me, in qualche parte della grotta, nell'attesa, mia moglie e il dottore camminavano su e giù e intuii che mia moglie aveva un aspetto risentito. Agitava vivacemente le mani declamando i miei torti. Il vino, il cibo e i miei

²²² *Ivi*, p. 141-142.

²²³ Rimando, per alcune fra le più interessanti interpretazioni freudiane di questo sogno, a E. Saccone, *Vino generoso?* In *ID., Commento a «Zeno»*, cit., e a V. Baldi, *Il sogno come contenuto e come forma in «Vino generoso» e nella «Novella» di Italo Svevo*, cit.

modi bruschi con lei e con la mia figliuola. [...] E allora io urlai ancora: – Se non si può altrimenti, prendete mia figlia. Dorme qui accanto. Sarà facile.²²⁴

Numerosi, vedremo in seguito, sono i legami che questa rappresentazione onirica intrattiene con *La rigenerazione* e le visioni di Giovanni Chierici che non esiterà, in sogno, a sacrificare la moglie allo stesso modo con cui il vecchio di *Vino generoso* è pronto a immolare la figlia al suo posto. Comune è infine la volontà di dissociarsi dalle proprie rappresentazioni notturne al risveglio e dunque di rinunciare a ogni tentazione di ribellione ed emancipazione dalle costrizioni familiari.

Non era la mia la vita la vita del sogno e non ero io colui che scodinzolava e che per salvare se stesso era pronto d'immolare la propria figliuola. Però bisognava evitare il ritorno a quell'orrenda grotta. Ed è così ch'io mi feci docile, e volenteroso m'adattai alla dieta del dottore. Qualora senza mia colpa, dunque non per libazioni eccessive ma per l'ultima febbre io avessi a ritornare a quella grotta, io subito salterei nella cassa di vetro, se ci sarà, per non scodinzolare e per non tradire.²²⁵

²²⁴ I. Svevo, *Vino generoso*, cit., pp. 143-144.

²²⁵ *Ivi*, p. 147.

Mi sembra che il sogno sia una difesa contro la regolarità e abitudinarietà della vita, un libero svago della fantasia impastoiata, in cui essa scompiglia tutte le immagini della vita e interrompe la costante serietà degli adulti con un lieto gioco da bimbi. Senza i sogni certamente invecchieremmo più presto, e dunque si può riguardare il sogno, se non proprio come venuto direttamente dall'alto, almeno un dono divino, un fedele compagno nel pellegrinaggio alla santa tomba.²²⁷

La rigenerazione è una commedia caratterizzata da una struttura complessa, mai sperimentata da Svevo in campo teatrale.

²²⁶ Il volume di riferimento per l'analisi del dramma è I. Svevo, *La rigenerazione*, a cura di M. Lavagetto, Torino, Einaudi, 1989. Tutte le citazioni de *La rigenerazione* sono tratte da questa edizione. La citazione verrà sempre seguita dal numero della pagina dalla quale è tratta tra parentesi. *La rigenerazione* debutta sulle scene solo nel 1967 grazie a Mina Mezzadri e alla Compagnia La loggetta di Brescia. Mina Mezzadri cura sia la riduzione del testo in due tempi che la regia. Le scene sono di Renato Borsoni. Con: Aldo Engheben, Maresa Giacomantonio, Maria Teresa Giudici, Luigi Mezzanotte, Marco Mariani, Andreina Ferrari. Segue nel 1973 una nuova rappresentazione con la regia di Edmo Fenoglio e le interpretazioni di Tino Buazzelli, Laura Carli, Massimo De Francovich, Tino Bianchi. L'anno successivo la stessa versione è proposta in radio per *La prosa radiofonica RAI*, secondo programma 24 maggio 1975. Dalla seconda metà degli anni Ottanta si assiste a una riscoperta del testo prima con Luigi Squarzina nel 1986 (con Gianrico Tedeschi, Gianpiero Bianchi, Gianfranco Padovani, Miriam Crotti, Marianella Laszlo, Luca Sandri), poi con Enrico D'Amato nella stagione 1988-89 al Piccolo teatro di Milano (con: Tino Carraro scene: Luisa Spinatelli, Mimmo Craig, Giancarlo Dettori, Mattia Sbragia). Nel 1990 è Marco Bernardi a curare una nuova regia e le interpretazioni di Gianrico Tedeschi, Gianni Gavalotti, Patrizia Milani, Marianella Laszlo. Da segnalare la recente rivalutazione dell'intera produzione teatrale sveviana da parte de Il Teatro Popolare "La Contrada" di Trieste su iniziativa della regista Elena Vitas, in collaborazione con il Comune di Trieste e la Biblioteca Civica e il Museo Sveviano. Fra i titoli che la Compagnia porta in scena nelle Serate Sveviane, fra il 1998 e il 2006, ricordiamo: *Terzetto Spezzato* (1998), *La Rigenerazione* (2002, regia di Elena Vitas con Antonio Salines), *L'avventura di Maria* (2003), *Atto unico* (2004), *Un marito* (2005, regia di Sabrina Morena), *Le ire di Giuliano* (2006). A questi si aggiungono due testi ispirati alla biografia di Svevo, scritti per lo Stabile di Trieste da Tullio Kezich, *L'ultimo carnevål* (2002) e *Italo Svevo genero letterario* (2004) e nel 2009 l'atto unico *Una commedia inedita* e il monologo *Prima del ballo*, presentati sotto forma di "dittico sveviano".

Fra gli allestimenti più recenti: nel 2004 l'Adattamento di Giovanni Antonucci e la regia di Giovanni Anfuso (con Sebastiano Tringali, Mimmo Mignemi, Liliana Randi, Giovanni Carta, Rinaldo Clementi, Francesco Maltese, Valentina Gristina); nelle stagioni 2007-2009 con la regia di Antonio Calenda, l'adattamento di Nicola Fano e, per la terza volta nel ruolo di Giovanni Chierici, Gianrico Tedeschi (altri interpreti: Valeria Ciangottini, Sveva Tedeschi, Carlo Ferreri, Fulvio Falzarano, Francesco Benedetto, Gianfranco Candia, Zita Fusco, Ivan Lucarelli).

²²⁷ Novalis, *Enrico di Ofterdingen*, in ID., *Opere*, Milano, Guanda, 1978, p. 178.

Per prima cosa è necessario osservare che la tradizionale divisione in tre atti è pronta a sfaldarsi grazie all'inserimento di una scena onirica che interrompe l'unità spaziotemporale alla fine di ogni sezione.

Attraverso la presenza dei sogni all'interno di uno schema che sembra quello del tipico dramma borghese, Svevo riesce a scardinare la rigidità dell'impianto classico²²⁸ aprendo verso una ricerca che valorizza i temi del ricordo, dei desideri intimi e delle frustrazioni private: una sorta di finestra sull'inconscio dei personaggi che per tradizione è di difficile rappresentabilità scenica.

Inoltre è possibile individuare una costruzione circolare dal momento che nella scena undicesima dell'ultimo atto è riproposta, seppur con significative differenze, che analizzeremo in seguito, la stessa situazione descritta nelle scene undicesima e dodicesima del primo.

La rigenerazione non è soltanto interessante dal punto di vista del rinnovamento del linguaggio teatrale ma anche nella prospettiva di un'analisi comparata con i testi precedenti e contemporanei di Svevo. Infatti riunisce e sviluppa temi dei racconti e dei romanzi, e traduce in forma drammatica le dinamiche e i personaggi dei frammenti dell'ultimo romanzo in cui la maggior parte dei riferimenti onomastici e dei "ruoli" de *La rigenerazione* rimangono immutati.

Una perfetta corrispondenza si può rintracciare nella costruzione dei personaggi: la moglie del protagonista Anna rispecchia Augusta Malfenti, la moglie di Zeno; il corteggiatore di Emma, Enrico Biggioni, lo ritroveremo nel brano intitolato *Umbertino* sotto il nome di Bernardo Bigioni; la cameriera Rita coincide con Renata²²⁹. Troviamo un completo rispecchiamento onomastico tra *La rigenerazione* e alcuni dei brani del quarto romanzo nel ruolo della figlia Emma²³⁰, del trapassato Valentino, nel piccolo Umbertino, nel dottor Raulli, e nel giardiniere Fortunato.

Nel personaggio di Giovanni Chierici, che fa il suo ingresso nella scena dodicesima del primo atto, confluiscono tutti i tratti del carattere che appartengono al signor Aghios e al protagonista di *Vino generoso*. È possibile rintracciare ulteriori legami con il personaggio di Giovanni Malfenti della *Coscienza di Zeno*: il suocero

²²⁸ Come ha osservato Angela Guidotti «l'estrema modernità di temi è chiamata a calarsi entro strutture drammatiche tradizionali, che necessitano perciò di un processo di erosione dall'interno.» in A. Guidotti, *Zeno e i suoi doppi*, cit., p.50.

²²⁹ Nella prima stesura de *La rigenerazione* Svevo dà alla servetta proprio il nome di Renata.

²³⁰ Con questo nome è battezzata la figlia di Zeno Cosini nella prima parte delle *Confessioni del vegliardo*, successivamente l'autore muterà il suo nome in Antonia. Emma, tra l'altro, si chiama anche la figlia del protagonista di *Vino generoso*.

di Zeno e Giovanni Chierici, entrambi commercianti di successo, sono da anziani posti ai margini della vita familiare²³¹.

Ma in modo particolare si può istituire una parentela, se non una perfetta identificazione, fra Giovanni Chierici e l'incanutito Zeno Cosini del quarto romanzo che Svevo inizia a concepire all'inizio del 1927²³². Nel gennaio di questo anno infatti compone il frammento che lo stesso Svevo denomina *Le confessioni del vegliardo*²³³. Tale lavoro subirà poco dopo un'interruzione improvvisa poiché nei mesi successivi l'autore triestino si dedicherà alla stesura dell'intervento alla conferenza su Joyce e alla composizione de *La rigenerazione*. *Le confessioni del vegliardo*, scritto in terza persona, consta di una pagina datata 2 gennaio 1927 e solo latamente ha a che fare con i frammenti cui Svevo si dedicherà nel 1928: il protagonista infatti è un certo Giovanni Respiro²³⁴ che non coincide con Zeno Cosini né da un punto di vista onomastico né da quello biografico. Malgrado questa discrepanza, il manoscritto è indicativo del fatto che Svevo, fin dai primi mesi del 1927, inizi a progettare un romanzo di memorie che ruoti intorno alla figura di un "vegliardo". *La rigenerazione* è incastonata perfettamente in questa costellazione eterogenea ma allo stesso tempo organica dell'ultimo Svevo dal momento che la composizione del dramma scorre parallela a quella degli ultimi brandelli narrativi. È come se l'autore avvertisse la necessità di adottare lo strumento teatrale per approfondire problemi già indagati nella narrativa. In effetti con *La rigenerazione* Svevo dimostra di dominare perfettamente la tecnica drammaturgica.

²³¹ Così descrive Zeno una cena in casa Malfenti in cui l'anziano Giovanni è ridotto a una livorosa contemplazione degli altri commensali: «A me parve che quell'adunanza fosse ben triste. Forse tale impressione si fece in me alla vista di mio suocero condannato ad una minestrina e ad un bicchiere di latte, mentre attorno a lui tutti si caricavano dei cibi più prelibati. Aveva tutto il suo tempo libero, lui, e lo impiegava per guardare in bocca agli altri. [...] – Io non ho mai abusato di vino o di cibo. Chi ne abusa non è un vero uomo ma un... – e [Giovanni] ripeté più volte l'ultima parola che non significava proprio un complimento. [...] Gridai che non era un vero uomo non chi abusava dei cibi ma colui che supinamente s'adattava alle prescrizioni del medico. Io, nel caso suo, sarei stato ben altrimenti indipendente. [...] Giovanni osservò con ira: – Vorrei vederti nei miei panni! [...] Però perdetti subito l'appoggio degli altri quando versai del vino a Giovanni nel suo grande bicchiere d'acqua. Avevano paura che Giovanni bevesse e urlavano per impedirglielo finché la signora Malfenti non poté afferrare e allontanare quel bicchiere. – Proprio, vorresti uccidermi? – domandò mitemente Giovanni guardandomi con curiosità. – Hai il vino cattivo, tu! – Egli non aveva fatto un solo gesto per approfittare del vino che gli avevo offerto.» I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, pp. 859-860.

²³² Per quanto concerne gli ultimi frammenti di Svevo in questa tesi il punto di riferimento, per le citazioni e l'apparato critico, è il volume I. Svevo, *Il vegliardo*, a cura di Bruno Maier, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1995.

²³³ Testo che non coincide con il frammento omonimo (il cui titolo è stato successivamente assegnato da Umbro Apollonio) che andrà a fare parte dei frammenti del cosiddetto quarto romanzo.

²³⁴ È particolarmente rilevante la corrispondenza onomastica con il protagonista de *La rigenerazione*.

Giovanni Chierici e l'anziano Zeno Cosini sono due maschere di uno stesso carattere. Sono entrambi tormentati dal timore di essere condannati a «un'inerzia definitiva»²³⁵ dal momento in cui sono costretti, per ragioni anagrafiche, ad abbandonare il lavoro che li aveva impegnati tutta la vita. Con la perdita dell'impiego, e quindi del potere economico e produttivo, il vecchio sveviano è come se smarrisse anche la propria funzione cardinale all'interno della società.

Ridotto all'ozio egli ha il tempo per meditare sul proprio passato, la parte della vita «ch'era stata dedicata ai rimorsi e ai rimpianti»²³⁶, sul ruolo all'interno della famiglia, e sulla morte.

La monotonia di giorni che si susseguono sempre uguali rappresenta un preludio alla morte: nelle pagine del *Mio ozio* sono descritte le poche attività concesse a Zeno Cosini che egli ripete come in un monotono rito. Le stesse abitudini, quali le passeggiate e i momenti di riposo, e le medesime dinamiche familiari le troveremo nelle scene de *La rigenerazione*:

Ma mi mancano le giornate campali. Proprio mi mancano: È perciò forse che tante mie giornate si agglutinano in una sola: Mi alzai quest'oggi (e anche ieri e prima) sono uscito sono rientrato; dopo la colazione dormii di un sonno ristoratore, risi di mio figlio Alfio che, serio, dipinge come in passato, di mia figlia vedova che continua ad irrorarmi delle sue lacrime e di mia moglie che al momento di uscire venne a porgermi la guancia al bacio come trenta o quasi quarant'anni or sono, bacio ch'io concessi con tanta distrazione che dovetti pensare: - Dacché non la tradisco più non so nemmeno più baciarla. [...] Perciò, forse perciò feci male di rinunciare alle donne. È il vero modo per invecchiare. È possibile che – come dicono i medici – alla mia età l'amore possa danneggiarmi e per questa paura lo lascia, ma è certo che se nella virtù vivrò più a lungo, quando poi mi toccherà infine di abbandonare questa vita potrò dire di rinunciare a poca cosa. Che cosa sono io quest'oggi? Un padre, un nonno, uno zio. Mi designano per le mie relazioni con altre persone che sono attualmente i veri protagonisti in casa mia. [...] Sono incline molto allo sbadiglio. Ma forse è questione che di sera si sbadiglia molto e la mia età è una sera prolungata.²³⁷

²³⁵ I. Svevo, *Un contratto*, in ID., *Il vegliardo*, cit., p. 46.

“Inerzia” è termine centrale anche in *Senilità* e definisce, a mio avviso, in modo meno improprio di quanto non faccia il termine “inettitudine” la patologia di cui sono affetti i personaggi sveviani.

²³⁶ I. Svevo, *Umbertino*, in ID., *Il vegliardo*, cit., p. 142.

²³⁷ I. Svevo, *Il mio ozio* [frammento], in ID., *Il vegliardo*, cit., pp. 160-161. Questo brano brevissimo (cui lo stesso Svevo ha dato il titolo) non deve essere confuso con l'altro brano omonimo (è a Umbro Apollonio che si deve questo titolo) che appartiene alla costellazione di pagine che dovevano confluire nel quarto romanzo.

La forzata oziosità della vecchiaia però male si accorda con l'istinto di rabbiosa ribellione e con il risveglio di un animalesco e incontrollato bisogno di vita e di gioventù: nell'immaginario sveviano, che trasfigura ancora una volta la lezione freudiana contaminandola con quella darwiniana, la dimensione sessuale prende il sopravvento. Il vecchio da una parte comprende che l'ingranaggio feroce della natura lo schiaccia in quanto essere escluso dalla catena riproduttiva, dall'altra desidera dare sfogo a quella componente selvaggia frenata fino a quel momento dai vincoli di una civiltà che comprime con le sue norme ogni pulsione egoistica.

Ma fra i nostri organi c'è uno ch'è il centro, quasi il sole in un sistema planetario. Fino a pochi anni or sono si credeva fosse il cuore. A quest'ora tutti sanno che la nostra vita dipende dall'organo sessuale. Carlo torce il naso dinanzi alle operazioni di ringiovanimento ma anche lui quando si parla di organi sessuali si leva il cappello. Dice: Se si arrivasse a ringiovanire gli organi sessuali certo si ringiovanirebbe tutto l'organismo. Ciò non mi fu appreso. Lo avrei saputo da me solo. Ma non ci si riuscirà. È impossibile. Dio sa quale sia l'effetto della ghiandola della scimmia. Forse l'operato al vedere una bella donna si sente indotto ad arrampicarsi sull'albero più vicino. È anche questo un atto abbastanza giovanile. Si capisce: Madre natura è maniaca, ha cioè la mania della riproduzione. Tiene in vita un organismo finché può sperare che si riproduca. Poi lo ammazza e lo fa nei modi più diversi per quell'altra sua mania di restare misteriosa.²³⁸

Svevo recupera, ribaltandolo, il dialogo fra Cefalo e Socrate nella *Repubblica* di Platone in cui si definisce il desiderio sessuale un padrone rabbioso e selvaggio da cui ci si libera solo nella vecchiaia²³⁹.

²³⁸ I. Svevo, *Il mio ozio*, in ID., *Il vegliardo*, cit., p. 58. Sempre ne *Il mio ozio* Svevo ricorre a una originale metafora della disarmonia che in vecchiaia si sviluppa fra gli organi: Zeno osserva che nella *Nona Sinfonia* di Beethoven, e in particolare alla fine dell'ultimo tempo, un solo organo prende il sopravvento su tutto l'organismo, ribellatosi alla legge di collaborazione che era stata seguita nei tempi precedenti. Cfr. *Ivi.*, p. 69.

²³⁹ «Ti dirò cosa ne penso, Socrate. Spesso ci riuniamo io e altri che abbiamo all'incirca la stessa età, tenendo fede all'antico proverbio. Orbene, in queste riunioni la maggior parte di noi si lamenta, rimpiangendo i piaceri della giovinezza e ricordando le gioie dell'amore, le bevute, i banchetti e altre cose che si legano a queste; costoro si indignano perché pensano di essere stati privati di grandi beni e sono convinti che allora vivevano bene, mentre quella di adesso non è neanche vita. Alcuni poi deplorano le umiliazioni che subiscono dai familiari perché sono vecchi, e a questo attaccano il solito ritornello della vecchiaia causa di tutti i loro mali. A me però, Socrate, sembra che costoro non adducano la vera ragione, poiché se fosse questa anch'io avrei sofferto di questi stessi mali per via della vecchiaia, così come tutti gli altri che sono giunti a questa età. Ora invece io ho incontrato altre persone che non si trovano in tale stato, e per di più una volta fui presente quando un tale chiese al poeta Sofocle: "Come ti va nelle faccende d'amore Sofocle? Sei ancora in grado di andare con una donna?". E lui rispose: "Taci tu! Me ne sono liberato con la massima gioia, come se fossi fuggito a un padrone rabbioso e selvaggio". Già allora mi era parso che avesse detto bene, e ora non ne sono meno

L'operazione di ringiovanimento e la ricerca di un'amante giovane²⁴⁰ sono due dei palliativi cui Zeno e Giovanni ricorrono per «truffare madre natura» e interrompere l'inesorabile scorrere del tempo.

Per quanto riguarda il primo espediente, che è al centro de *La rigenerazione*, notiamo una curiosa variazione fra le varie stesure dei capitoli che avrebbero dovuto confluire nell'ultimo romanzo di Svevo: nel *Mio ozio*, che insieme a *Un contratto* e alla *Prefazione* forma il nucleo più antico di questi frammenti, Zeno scrive di aver scartato l'idea di sottoporsi all'intervento chirurgico mentre nelle *Confessioni del vegliardo*, testo che con *Umbertino* compone il secondo gruppo dei frammenti narrativi, egli confessa di aver ceduto alla tentazione di operarsi²⁴¹.

La volontà di eludere l'opera devastante della natura si accompagna al motivo della lotta contro la morte che secondo Saccone è il tema «più profondo, e forse unico»²⁴² dell'opera di Svevo²⁴³.

Nel *Mio ozio* dunque Zeno appunta la propria attenzione verso le giovani donne come un novello Re Davide che ha bisogno di circondarsi di lascive fanciulle per recuperare il vigore perduto.

Io sono stato sempre molto intraprendente. Esclusa l'operazione *volli truffare madre natura* e farle credere ch'io sempre ancora fossi atto alla riproduzione e mi presi un'amante. Fu questa la relazione più calma ch'io m'abbia avuta in vita mia: Prima di tutto io non la sentii quale un trascorso, o quale un tradimento ad Augusta. Sarebbe stato un bizzarro sentimento questo: A me pareva che quella di prendermi un'amante fosse una decisione equivalente a quella di entrare in una farmacia.²⁴⁴

Fu alquanto difficile trovare la donna che cercavo. In casa non c'era alcuna che s'adattasse a tale ufficio tanto più ch'io ero

convinto. Nella vecchiaia infatti, almeno in queste cose, c'è una pace e una libertà assoluta: quando le passioni cessano di tirare e allentano la briglia, si verifica in tutto e per tutto ciò che diceva Sofocle e si può essere liberi da un gran numero di padroni folli.» in Platone, *La Repubblica*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di Enrico V. Maltese, Roma, Edizioni Newton, 1997, pp. 35-37.

²⁴⁰ Anche il dramma di Henrik Ibsen *Il costruttore Solness*, del 1892, ruota intorno alla figura di un anziano imprenditore che, diviso tra sensi di colpa nei confronti della famiglia e desiderio di rivivere la giovinezza, cerca l'amore in una giovane donna.

²⁴¹ Cfr. B. Maier, *Sul testo di «Il vegliardo»*, in I. Svevo, *Il vegliardo*, cit., pp. 169-199. La disomogeneità fra questi brani prova, con tutta probabilità, che esistono due incipit del romanzo e che dunque, come sostiene Bruno Maier, si possa parlare di un *Vegliardo primo* e di un *Vegliardo secondo*.

²⁴² E. Saccone, *Il poeta travestito*, Pisa, Pacini, 1984, p. 125.

²⁴³ Come vedremo ne *La rigenerazione* anche Giovanni dimostra, seppur in modo meno lucido, la volontà di tenersi lontano dai defunti e dai cimiteri.

²⁴⁴ I. Svevo, *Il mio ozio*, in ID., *Il vegliardo*, cit., p. 58.

alieno dall'insudiciare la mia casa. L'avrei fatto data la necessità in cui mi trovavo *di truffare madre natura* in modo che non credesse ancora giunto il momento di mandarmi la malattia finale.²⁴⁵

Cerco tuttavia di *ingannare madre natura* che mi sorveglia per sopprimermi non appena si fosse avvista ch'io non sono più atto alla riproduzione.²⁴⁶

Di particolare interesse appare un altro passo del *Mio ozio* nel quale sono descritte le fantasticherie cui Zeno si abbandona a partire dalla contemplazione di una ragazza dalle forme generose incrociata in tramvai. In questo passaggio, che ricorda *Corto viaggio sentimentale*, il corto circuito fra libido e paura della morte è chiaramente espresso:

Ed io molto ammirai quel busto e pensai *per truffare meglio madre natura* che mi sorvegliava: "Certo, io non debbo ancora morire perché se questa bambina volesse io sarei tuttavia disposto di procreare". La mia faccia dovette prendere un aspetto curioso guardando quell'anfora. Ma escludo sia stato quello di un satiro perché pensavo alla morte. E invece altri mi vide in dosso il desiderio.²⁴⁷

Nelle *Confessioni del vegliardo* Zeno, proprio come Giovanni Chierici, cede invece alla mefistofelica proposta dell'operazione chirurgica:

È vero che la storia dell'operazione di ringiovanimento mi parve tanto importante. Ma decisa in un momento di bizza io mi avviai poco convinto, stralunato, sempre pronto a ricredermi, sempre con l'orecchio teso per sentire se mia moglie, mia figlia o mio figlio si fossero messi all'ultimo momento a strillare per fermarmi. Nessuno fiato probabilmente tutti desiderosi di assistere ad un'esperienza tanto strabiliante che a loro non costava nulla. Ed io m'adattai soffrendo e celandolo. M'ero compromesso dapprima con mia moglie e mia figlia cui avevo gridato il mio volere per spaventarle o per punirle, poi, al telefono anche col dottore sempre allo scopo di spaventarle e punirle meglio, e finii contro ogni mio desiderio sul tavolo d'operazione.²⁴⁸

²⁴⁵ *Ivi*, p. 59.

²⁴⁶ *Ivi*, p. 75.

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ I. Svevo, *Confessioni del vegliardo*, in ID., *Il vegliardo*, cit., p.80.

Il carattere sperimentale de *La rigenerazione*, che la moglie dell'autore definì «una novella dialogata»²⁴⁹, nasce dal tentativo di Svevo di tradurre in linguaggio teatrale le riflessioni cui Zeno si abbandona negli ultimi frammenti. L'operazione è quanto mai ardua dal momento in cui lo stile dell'ultimo Svevo risente in modo particolare dell'influenza di Joyce e del monologo interiore: Zeno, in prima persona, riporta sulla carta il flusso non lineare dei pensieri e si abbandona ad associazioni analogiche capaci di muoversi con disinvoltura sulla linea del tempo.

Gli strumenti tradizionali cui può ricorrere il drammaturgo appaiono insufficienti dal momento che il dialogo intersoggettivo solo in parte può rendere espliciti desideri, fantasticherie, e ricordi che tormentano l'animo del vegliardo.

Nel dramma la dimensione onirica prende il sopravvento ma in modo affatto nuovo rispetto alle opere precedenti poiché si esprime non più come resoconto filtrato dal sognatore che al risveglio appunta ciò che ricorda, ma come pura concretizzazione scenica delle immagini e delle parole della visione notturna che sostituiscono la focalizzazione interna e la prima persona adottata negli ultimi frammenti.

A mio avviso è possibile intravedere nel modo in cui Svevo tratta il materiale onirico nel suo dramma un legame con l'episodio quindicesimo dell'*Ulisse* di Joyce che ha una forma da copione teatrale. In *Conferenza su James Joyce* Svevo si sofferma sull'analisi della scena di Circe da un lato individuando le analogie con il *Faust* di Goethe, dall'altro esaltando il carattere allucinatorio del brano:

Stefano e Bloom s'incontrano in un bordello ubbriachi fradici. Le immaginazioni che ossessionano ambedue e che riproducono e commentano le avventure della giornata si esteriorizzano e di convertono in fantasmi vivi e aggressivi. La squallida realtà del bordello sorge ad ogni tratto in questo modo fantastico come un'isola sucida dal mare misterioso. [...] Non soltanto [Bloom] discute con fantasmi che evoca ma finisce col subire lui stesso delle strane metamorfosi.²⁵⁰

In questo episodio, come nei sogni de *La rigenerazione*, assistiamo a un processo di materializzazione dei fantasmi dell'inconscio dei protagonisti: le paure, i

²⁴⁹ L. Veneziani, *Vita di mio marito*, Trieste, Edizioni dello Zibaldone, 1958, 174. Montale invece definì *La rigenerazione* un «romanzo sceneggiato». Cfr. E. Montale, *Italo Svevo nel centenario della nascita, Svevo - Montale. Carteggio con gli scritti di Montale su Svevo*, cit., p. 141.

²⁵⁰ I. Svevo, *Conferenza su James Joyce*, cit., pp. 933-934.

desideri, i ricordi inconfessati e il senso di colpa che scuotono la loro psiche sono proiettati sulla scena. Ritengo che le caratteristiche individuate da Paolo Ferrario²⁵¹ a proposito dell'episodio dell'*Ulisse* possano essere estese anche al dramma sveviano, dal momento che, come vedremo, anche ne *La rigenerazione* la linearità dell'asse temporale subisce delle incrinature. Inoltre Giovanni come Bloom, nel tentativo di seduzione della servetta Rita, viola il precetto matrimoniale e si immerge negli sconvenienti abissi della coscienza:

l'azione si è spostata dall'esterno all'interno della mente, con la conseguente perdita delle coordinate spazio-temporali ordinarie. La flessibilità di uno spazio interiore e non-realistico predispone alla rappresentazione di ciò che normalmente resta invisibile, o che viene tenuto nascosto alla vista. Il quartiere dei bordelli in cui è ambientato l'episodio è infatti il luogo deputato all'espressione diretta della sessualità extraconiugale a pagamento, che generalmente è un argomento tabù (se non un vero e proprio reato).²⁵²

Svevo, grande narratore di sogni, tenta attraverso *La rigenerazione* di rappresentare direttamente il mondo interno del suo personaggio e di superare dunque uno dei problemi che, in modo particolare in *Corto viaggio sentimentale*, lo assilla: l'impossibilità di ricostruire nella veglia in modo corretto i sogni che, come i viaggi e gli eventi passati, attraverso l'intervento della coscienza e la prospettiva deformante del tempo subiscono delle profonde alterazioni:

Egli sapeva che del viaggio poco si ricorda. Passano fisionomie e s'accumulano confuse in un cantuccio della memoria, diventando collettività, nazioni, sessi, mai individui. Come nel sogno, ch'era tanto difficile di ricordare, perché piombava dalla notte oscura in un lampo di magnesio in cui s'agitavano cose e persone.²⁵³

Chissà poi se il sogno fu proprio quello che il signor Aghios ricordò. Quando ci si desta da un sogno, subito interviene la mente analizzatrice per connetterlo e completarlo. È come se volesse fare una lettera da un dispaccio. Il sogno è come una sequela di lampi e per

²⁵¹ P. Ferrario, *Il corpo come materia di riflessione: l'episodio di Circe nell'«Ulysses» di Joyce*, «ACME», Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, Volume LX, Fascicolo II, Maggio-Agosto 2007.

²⁵² *Ivi*, p. 342.

Per l'analisi di questo episodio dell'*Ulisse* si veda anche C. Corti, «Circe»: *il comico onirico di Joyce*, «Rivista di letterature moderne e contemporanee», XXXIX, 1986 e G. Melchiori, *Joyce: Il mestiere dello scrittore*, Torino, Einaudi, 1994.

²⁵³ I. Svevo, *Corto viaggio sentimentale*, cit., p. 576.

farne un'avventura bisogna che il lampo divenga luce permanente e sia ricostituito anche quando non si vide, perché non illuminato. Insomma il ricordo del sogno non è mai il sogno stesso. È come una polvere che si scioglie.²⁵⁴

La rigenerazione vuole dunque portare sulla scena questi lampi luminosi che si presentano agli occhi dello spettatore nella loro purezza.

Il primo atto si apre nel segno del lutto e della violenza. Un forte contrasto è presente fin dalle didascalie di apertura che descrivono l'interno di una sala da pranzo di una villa: la «grande estate» e «il sole abbacinate» che invade la scena collidono con i vestiti neri dei due personaggi femminili presenti in scena, Anna ed Emma, rispettivamente moglie e figlia di Giovanni Chierici.²⁵⁵

Come ha osservato Angela Guidotti si intravede nelle sobrie didascalie che descrivono l'ambientazione scenica più che un'intenzione descrittiva tipica del teatro borghese una funzione simbolica in cui luci e ombre si trasformano in segni visibili di stati emotivi dei personaggi.²⁵⁶

Emma ha perduto il marito e, non riuscendo a rassegnarsi alla sua condizione di vedovanza, impone agli altri membri della famiglia di vivere nel lutto.

La morte irrompe fin dall'apertura della scena prima: Anna involontariamente chiude le persiane su cui dei passeri avevano costruito il nido che, a causa dell'urto, cade nel giardino. Qui un gatto è pronto a divorare gli uccellini.

Anna. Fu Giovanni ad ingannarli. Vuole che non si chiudano mai le persiane in questa stanza. Neppure di notte perché già i primi raggi del sole della mattina arrivino a questa stanza in cui egli poi soggiorna. Crede che il sole apporti la forza. Perciò gli uccellini credettero che la persiana fosse parte del muro. Tutto congiurò contro quel nido. Il sole fu troppo forte per me e pensai di approfittare dell'assenza di Giovanni per proteggermi. Corsi e nulla ricordai. Smemorata!
(p. 3)

²⁵⁴ *Ivi*, p. 597.

²⁵⁵ Con due uomini in lutto si apre anche la fantasia in un atto *Terzetto spezzato* e con una donna vestita di nero in ricordo della figlia defunta inizia la commedia in tre atti *Un marito*. Quest'ultima, come vedremo in seguito, è probabilmente l'opera teatrale che, tra quelle di Svevo, più si avvicinano per atmosfere e temi a *La rigenerazione*. Anche in questo dramma in tre atti, fin dall'inizio, si affacciano i motivi della vecchiaia, del lutto, della malattia e della solitudine.

²⁵⁶ Cfr. A. Guidotti, *Zeno e i suoi doppi*, cit., p. 163.

La battuta di Anna pone subito alcune questioni fondamentali del testo: i temi dell'illusione e dell'inganno, il motivo darwiniano della ferocia alla base del sistema naturale, l'ossessione di Giovanni per il sole che, secondo la sua opinione, apporta forza e giovinezza.

Inoltre la malattia e la vecchiaia si impongono subito come gli argomenti privilegiati dei dialoghi delle prime scene che ruotano intorno alla figura di Valentino, il marito di Emma, morto a causa di uno strano morbo definito come "invecchiamento precoce"²⁵⁷. La vecchiaia, connessa alla bruttezza fisica, è presentata come uno stato di infermità capace di togliere dignità alla persona che ne è "affetta"²⁵⁸.

Al di là di Emma, figura monolitica che drammaturgicamente si esaurisce nella sua ossessione, si delineano nelle prime due scene i caratteri di altri due personaggi fondamentali per il dipanarsi del dramma: Anna e Rita.

In Anna si riconoscono i tratti già individuati in altre donne sveviane, mogli premurose ma incapaci di comprendere le inquietudini del marito, dedite alla cura degli animali e ormai acquietate nella loro condizione senile. Possiede delle caratteristiche dell'Augusta delle *Confessioni del vegliardo*:

[Augusta] non piangeva nient'altro che il dissidio in sé. Così aveva pianto non per la pittura di Alfio ma per il dissidio fra me e lui ch'essa aveva provocato. Odiava il dissidio, il dissidio che fra gli umani e specie fra padri e figli era inevitabile e che lei aveva saputo

²⁵⁷ La conoscenza della sindrome dell'invecchiamento precoce, come osserva Arrigo Stara (in I. Svevo, *I romanzi*, a cura di Mario Lavagetto con la collaborazione di Ferdinando Amigoni, Nunzia Palmieri e Arrigo Stara, Torino, Einaudi-Gallimard, 1993, p. 1276), potrebbe essere derivata a Svevo sempre dalla lettura degli studi di endocrinologia di Voronoff nel volume *Vivere. Studio dei mezzi per ripristinare l'energia vitale e per prolungare la vita* in cui, descrivendo la funzione della ghiandola tiroidea, rileva come la sua asportazione possa trasformare un essere giovane in un vecchio precoce. L'opposizione fra "vecchi giovani" e "giovani vecchi" ricorda l'antinomia individuata da Zeno nella *Coscienza* nel momento in cui fornisce un'interpretazione del morbo di Basedow: «Io sono convinto che volendo costruire una società, si poteva farlo più semplicemente, ma è fatta così, col gozzo ad uno dei suoi capi e l'edema all'altro, e non c'è rimedio. tutti gli organismi si distribuiscono su una linea, ad un capo della quale sta la malattia di Basedow che implica il generosissimo, folle consumo della forza vitale ad un ritmo precipitoso, il battito di un cuore sfrenato, e all'altro stanno gli organismi immiseriti per avarizia organica, destinati a perire di una malattia che sembrerebbe di esaurimento ed è invece di poltronaggine.[...] Io sono convinto che volendo costruire una società, si poteva farlo più semplicemente, ma è fatta così, col gozzo ad uno dei suoi capi e l'edema all'altro, e non c'è rimedio.» In I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, pp. 957-958.

²⁵⁸ La stessa riflessione è presente nelle *Confessioni del vegliardo*: «Ogni giorno, come mi vedeva, [mia figlia] esclamava: «Il destino, prima di ucciderlo, lo disonorò invecchiandolo». Io mi ritirai anch'io, offeso. La vecchiaia un disonore! Doveva esserci stata la guerra mondiale per inventare una cosa simile» in I. Svevo, *Confessioni del vegliardo*, in ID., *Il vegliardo*, cit., 114.

eliminare dalla numerosa compagnia dei suoi cani, gatti e uccelli, bestie cui dedicava la miglior parte della sua vita.²⁵⁹

Qualche mese dopo anche lei si ribellò ma non mica perché le mancassero le lacrime con cui associarsi alla figliuola ma perché questa non voleva saperne di tutte le bestie cui Augusta si dedicava e intendeva di allontanarle dalla casa. Le odiava quelle bestie perché una delle cose che ad esse manca del tutto è il lutto. Come un cane annusa con curiosità la carogna di un compagno.²⁶⁰

Augusta e Anna accettano l'ordine naturale (e dunque la vecchiaia) e insieme le convenzioni sociali (e dunque il matrimonio) a differenza di Giovanni che condivide invece con la figlia Emma l'impossibilità di rassegnarsi alla morte: padre e figlia vivono al di fuori del presente seppur in modo diverso dal momento che Emma sacrifica i suoi giorni in un lutto ostinato mentre Giovanni desidera tenersi lontano dai cimiteri, l'una cerca l'oscurità mentre l'altro il sole.

In Rita, la giovane serva che avrà come vedremo un ruolo fondamentale nelle fantasticherie di Giovanni, è possibile ravvisare una femminilità civettuola e sensuale. Dal vivace scambio di battute fra Rita e Anna emerge un altro elemento tipico della poetica dell'ultimo Svevo: il conflitto generazionale che vede opporsi i vecchi, cristallizzati in un universo di anacronistici valori, ai giovani incapaci di rispettare e ascoltare gli anziani a causa della loro sfrontatezza.

Nella scena quarta dell'atto primo fa il suo ingresso Enrico Biggioni²⁶¹, un vecchio amico di Valentino segretamente innamorato di Emma. Al fine di convincere la vedova a sposarlo Enrico tenta di imbonire i genitori e i parenti della ragazza ma, se riesce a trovare complicità e sostegno nella materna Anna, deve scontrarsi con un'ostinata avversione da parte di Giovanni e del piccolo Umbertino.

Con questo personaggio Svevo dimostra la propria perizia nel delineare, con mezzi propriamente teatrali, un carattere complesso in cui pensiero e parola in

²⁵⁹ I. Svevo., *Le confessioni del vegliardo*, in ID., *Il vegliardo*, cit., p., 115.

²⁶⁰ *Ivi.* p. 116.

²⁶¹ È un personaggio presente anche nel brano *Umbertino*: «Con Antonia e Umbertino capitò spesso in casa un'altra noia ma una speranza: Il signor Bigioni. Non Baglioni e non Grigioni come si chiamavano due altri amici ch'ebbimo familiari anni addietro ma Bigioni. Quando mi rivolgo a lui egli deve suggerirmi il suo nome perché io sono sempre esitante fra i tre nomi, ciò che rende più difficili le nostre relazioni. Non mi è simpatico perché ha qualche qualità di Valentino. Quando ha un'opinione è molto sicura; la dichiara, la commenta, la illustra con le immagini più materiali, talvolta offensive. Quando si confidò a me dovette scusarsi che egli subito alla morte di Valentino, per piangerlo, non aveva trovato di meglio che di voler sposarne subito la moglie, egli mi spiegò che veramente egli riconosceva che così si dimostrava meno amico di Valentino, ma ciò era compensato dall'enorme generosità che Valentino aveva dimostrata per lui, proprio come quel marinaio che trovandosi per varie settimane solo con un amico su una zattera alla deriva dell'Oceano, morì a tempo per divenire pasto e salvezza dell'altro.» in I. Svevo, *Umbertino*, in ID., *Il vegliardo*, cit., p. 128.

perenne contraddizione si scontrano per prendere il sopravvento. Enrico è impacciato e insieme invadente, cerimonioso e sgarbato, ipocrita e allo stesso tempo schietto. Più i suoi sforzi sono tesi a conquistare la fiducia di Emma e della sua famiglia meno riesce a censurare la sua concezione cinica della vita e dei rapporti che si esprime fuori da ogni controllo della coscienza attraverso *lapses* e sentenze di cruda ironia.

Sotto una veste di melliflua cortesia, la visione di Enrico dei rapporti umani si basa su una concezione utilitaristica e piuttosto brutale. Nel dialogo fra Enrico e Anna entrambi ricorrono non a caso a una serie di metafore legate all'area semantica della guerra e dell'assedio:

Enrico. Sto dunque per perdere l'unica amica che potevo *conquistarmi*?
(p.23)

Enrico. Ma mi viene imposto, per sposarmi, non di *fare la corte* a mia moglie, ma intanto a tutte le persone che la circondano, padre, madre, figlio, cugino...

Anna. La madre è già *conquistata*. [...]

Enrico. Gliene sarò tanto riconoscente. (*Dopo una pausa.*) E quando ritorna il signor Giovanni perché io possa cominciare a *fargli la corte*?

Anna (ridendo). Sarà qui fra poco. Ma non si mova come se andasse *all'assalto*.
(pp. 24-25)

La visione che egli ha sviluppato delle relazioni interpersonali arriva a sfiorare l'iperbole del cannibalismo²⁶²:

Enrico. Un giorno [per consolare Emma] le dissi che per lui era meglio d'essere morto ed essere liberata così da quelle bave che gli piovevano dalla bocca. Risultò ch'essa non le aveva mai viste. Non c'erano state. Io volevo chiamare dei testimoni, ma essa si mise a piangere così che io giunsi fino ad ammettere di aver visto male. Essa ora pensa ch'io non sia un vero amico del povero Valentino. Ed è vero. Un amico morto non è più un amico. Se ben ricordo ci fu una sola eccezione a tale regola. Si ricorda Lei di quei due amici abbandonati per settimane su una zattera in balia delle onde sull'Atlantico? Per fortuna

²⁶² Questo aspetto del carattere di Bigioni è descritto anche nel frammento *Umbertino*: «Tutti lo circondammo della nostra protezione, tutti lo sopportammo ed amammo, meno Antonia ed Umbertino. Il Bigioni (che buona idea di annotare più volte tale nome) agì da quella persona ch'è, cieco per tutte le cose meno che per il proprio desiderio.» *Ivi*, p. 129.

«Mentre il Bigioni dopo di aver sorriso si lisciò con grande voluttà la grossa barba bionda e si passò la mano sulla testa calva. Gestì molto simili a quelli delle fiere dopo la soddisfazione di un buon pasto e che io non seppi interpretare finché il Bigioni non scelse proprio me a confidente. Egli voleva sposare la moglie del morto e perciò aveva cominciato col mettersi nella carrozza della famiglia.» *Ibidem*.

uno di essi morì e l'altro se lo mangiò salvando la propria pelle. Quella è un'amicizia che può durare oltre la tomba se di tomba si può parlare.
(p. 18)

L'aneddoto raccontato da Enrico richiama i concetti di *struggle for life and death* e di *survival of the fittest* a cui si ispira anche l'immagine di apertura de *La rigenerazione* in cui il gatto divora gli uccellini caduti dal nido. In Svevo, interessato a tradurre in chiave letteraria le teorie darwiniane fin dai suoi primi racconti, l'evoluzionismo perde ogni connotazione ottimistica e la prospettiva positivista entro cui si iscrivevano le ricerche del naturalista inglese diventano lo spunto per una riflessione sul rapporto di forza che regola i rapporti umani e sulla dialettica tra impulsi irrazionali e istinti sociali, al centro anche de *La rigenerazione*.

In *Una lotta*, come abbiamo già osservato, si afferma una concezione dell'esistenza basata sull'antagonismo che deve molto al capitolo dell'*Origine dell'uomo* di Darwin²⁶³ riservato alla scelta sessuale. Il conflitto tipicamente sveviano che vede opporsi, per la conquista della donna, sognatori a istintivi, spiriti meditativi a caratteri intraprendenti è una reinterpretazione del comportamento animale.

L'assassinio di via Belpoggio pone invece un tema centrale ne *La rigenerazione*: nel racconto scritto nel 1890 l'istinto prende il sopravvento del protagonista che perde il controllo dei propri impulsi irrazionali.

Come osserva Langella

L'assassinio di via Belpoggio è così una rappresentazione artisticamente risolta della coscienza morale, della sua forza coercitiva e regolatrice, delle armi di cui si serve per censurare le pulsioni egoistiche; ma più ancora costituisce una messa a fuoco, sulle orme di Darwin, dei condizionamenti sociali, dell'incidenza dell'opinione dominante sulla nostra vita intima, del potere del gruppo su ciascun individuo.²⁶⁴

²⁶³ Ricca la lista di interventi teorici e opere letterarie in cui Svevo dimostra la sua conoscenza delle teorie darwiniane. Ricordo l'articolo *Del sentimento in arte*, apparso su «L'Indipendente», 12 dicembre 1887, l'abbozzo di una conferenza intitolato *L'uomo e la teoria darwiniana* e una serie di pagine sparse e brevi interventi spesso incompiuti, collocabili alla fine del primo decennio del Novecento quali *La corruzione dell'anima* e *L'apologo del Mammut*. Ora in I. Svevo, ID., *Teatro e Saggi*, cit.

Fra le novelle in cui è presente il nome di Darwin cito *La buonissima madre* e *Argo e il suo padrone*. Tra l'altro anche Elie Metchnikoff nel già citato *The prolongation of life. Optimistic studies* dedica una sezione corposa al problema dell'adattamento dell'uomo e a Darwin.

²⁶⁴ G. Langella, *Italo Svevo*, cit., p. 43.

Proprio sulla dialettica e sul cortocircuito fra i radicati codici sociali e gli istinti egoistici dell'individuo si basa il conflitto interiore di Giovanni che nel momento in cui si sottopone all'operazione si abbandona al sogno e con esso alla soddisfazione dei suoi desideri ponendosi contro ai principi della comunità di cui fa parte. In linea con Darwin che sottolinea l'efficacia, per lo sviluppo delle virtù sociali, del giudizio altrui, anche Giovanni alla fine del dramma, non sopportando il biasimo dei suoi familiari, deciderà di rinunciare alle sue pulsioni antisociali.

Vedremo infatti quale potere inibitorio il giudizio degli altri membri del nucleo domestico potrà avere alla fine del dramma sulle aspirazioni libertarie di Giovanni.

Come altri personaggi sveviani, anche Giovanni ha dentro di sé «una specie di inferno dal quale salgono perennemente degli impulsi che minacciano la sua civiltà»²⁶⁵.

La dinamica fra istinto e censura, fra impulso egoistico e civiltà è espresso in modo efficace dalle battute di Enrico: la sua lingua «che taglia e abbrucia», le sue parole, caratterizzate da una sincerità fuori luogo, sembrano sfuggire al controllo della coscienza poiché oltrepassano sempre il confine di ciò che convenzionalmente può essere accettato.

Enrico. [...] I morti che putono non appartengono nelle case fatte per i vivi.

Anna. Ma non occorre neppur parlare così. Non si dice mai dei nostri poveri morti che puzzino.

Enrico. Non è mica colpa loro. È un destino e toccherà domani a me come toccò ieri a loro.

Anna (spazientita). Ma Lei che cosa vuole? Ama di dire certe cose o ottenere certe altre? [...] Intanto abolisca le parole.

(p. 19)

Anna. Oh, ma Lei è una persona con la quale non si deve parlare. Cerca di ferire.

(p. 20)

²⁶⁵ L. Trilling, *La letteratura e le idee*, Torino, Einaudi, 1962, p. 25.

Ambiguo è il livello di consapevolezza e di controllo di Enrico che talvolta si lascia sfuggire delle considerazioni che invece di aiutare la sua causa lo mettono in difficoltà:

Enrico. (Poi, ipocrita.) Pensi, signora, quale disgrazia abbiamo avuta noi tutti. Se il povero Valentino non fosse morto sei mesi fa con questa operazione ch'è un taglio da nulla, avrebbe potuto essere salvato. [...]

Emma (scoppiando in pianto). A me pare una grande, un'inaudita ingiustizia. Soli sei mesi dopo il povero Valentino avrebbe potuto riavere la giovinezza che gli spettava.

Enrico. Ciò avviene ogni giorno in medicina, nevvvero signor Guido? Due miei fratelli morirono giovanissimi di difterite. Colpa loro se non seppero attendere il rimedio.[...]

Guido. Ma mio povero amico, perché le parlaste dell'operazione e subito anche del giovamento che avrebbe potuto ritrarre il povero Valentino? Avevate preveduto tutto e saltaste nel precipizio proprio volendolo.

Enrico. Chissà perché l'ho fatto? È stato più forte di me.
(p.71)

Numerosi sono i tratti del carattere che Biggioni condivide con Chierici: entrambi commercianti (Enrico ancora in attività, Giovanni oramai in pensione), sono molto attenti al profitto che possono ricavare negli affari e al denaro che rischiano di perdere in investimenti sbagliati o nelle relazioni amorose; proprio come Giovanni, un uomo che non riesce ad adeguarsi alla propria età anagrafica, anche Enrico si distingue per l'asincronia delle sue reazioni emotive dal momento che si innamora di Emma appena il suo migliore amico la sposa, dichiara a Umbertino l'intenzione di sostituirsi al padre proprio durante i suoi funerali e non si rassegna all'idea di dover aspettare che Emma superi il lutto per dichiararle il suo affetto.

Enrico. Riconosco di aver cominciato un po' troppo presto. Quando morì il povero Valentino eravamo tutti disperati... io poi... un mio amico della prima giovinezza, quasi un fratello. E per consolare Umbertino che vedendo piangere tutti piangeva disperatamente anche lui, lo presi in braccio e gli dissi: Calmati, perché se hai perduto un padre ne hai qui pronto un altro.
(p.15)

L'antipatia che Giovanni prova nei confronti di questo personaggio cela l'esistenza di un conflitto fra due personaggi speculari. Come ha messo in luce

Angela Guidotti nel saggio *Zeno e i suoi doppi* Giovanni ed Enrico sono in realtà le due anime di Zeno Cosini che risulta così, nella sua traduzione teatrale, come sdoppiato.

Sembra quasi che Svevo abbia voluto riprodurre le situazioni del romanzo “teatralizzandole”; per fare questo ha dovuto duplicare il suo Zeno, o meglio, separare lo Zeno giovane dallo Zeno vecchio per poterne portare sulla scena ambedue gli aspetti. Egli finisce così per affidare ad Enrico il ruolo più teatrale di Zeno, quello esemplificatorio; a Giovanni invece spetta il ruolo della “coscienza” che è portata a confrontare passato e presente con un tentativo di annullamento in senso verticale del tempo.²⁶⁶

Enrico e Giovanni sono personaggi che non riescono a vivere nel presente: il vecchio è proiettato in un passato che vuole riconquistare, l'altro in un futuro chimerico. Il primo conta ossessivamente gli anni che potrà riguadagnare sottoponendosi all'operazione di ringiovanimento, l'altro calcola i mesi che deve ancora attendere per chiedere in sposa la ragazza che ama.

Enrico. Io volevo solo dirle ch'io m'innamorerai a 28 anni, che ora ne ho 38 e varii mesi e che se aspetto il tempo che Lei dice io ne avrò 40. Ricordi anche che fra' giovini si asserisce che occorre un solo anno quando si giunse ai 40 per arrivare ai 60. Non arriverà troppo tardi il compimento del mio desiderio? E se il mio amore nel frattempo morisse, che me ne farei io quaggiù? [...] Magari avessi aspettato fino ad ora ed ora non mi toccasse di aspettare più oltre.

Anna (stupita). Dico che bisogna aspettare solo altri otto mesi.

Enrico. Sarebbero pochi se non fossi esausto dall'averne aspettati già 128. Perché ho da aspettarne ora altri otto?

(p. 20)

Giovanni. Tu mi spiegasti che con l'operazione si ringiovanisce esattamente del 20 per cento. Se io faccio l'operazione oggi a 74 anni giorni più giorni meno guadagno quattordici anni e mezzo precisi. Guarda, guarda. (*Scartabella nel libriccino.*) Ecco qui! Ho fatto una nota esatta. Di ogni anno che so ritardare l'operazione io guadagno 73 giorni finché a 100 anni arriverei ad avere il massimo rendimento con una diminuzione addirittura di 20 anni completi. Guarda la tabella. Arrivo fino ai 120 anni.

(pp. 62-63)

²⁶⁶ A. Guidotti, *Zeno e i suoi doppi*, cit., pp. 161-162.

Svevo, attraverso Biggioni, personaggio che combatte con le parole, e Giovanni, personificazione complessa della vecchiaia, esprime in modo quanto mai efficace l'antinomia, già esplorata nei testi narrativi, fra intenzione potenziale e azione concreta, fra desiderio e frustrazione²⁶⁷.

Le riflessioni che Mario Lavagetto dedica alla *Coscienza* appaiono ancora più calzanti se applicate al dramma sveviano dal momento che il suo statuto di testo teatrale, destinato quindi a una traduzione scenica, mette in risalto in modo ancora più marcato lo scarto fra pensiero e atto concreto:

I personaggi sono coinvolti in un regime di ambiguità denunciato dalle successive, sempre possibili, emergenze dell'inconscio [...]. I personaggi acquisiscono in tal modo una dimensione che sfugge alla loro coscienza e [...] vedono tradita l'immagine che si affannano a costruire e in cui cercano di rifugiarsi.
²⁶⁸

Gli istinti bestiali che questi personaggi tentano di reprimere sfuggono al controllo della coscienza. Nel caso di Enrico questa lotta tutta interiore si esprime a livello linguistico, nel caso di Giovanni attraverso le rappresentazioni oniriche.

Sottolinea Angela Guidotti che

per estrinsecare la nevrosi di personaggi [...] occorre articolare i loro interventi sovrapponendo, ad uno più lineare, un altro registro espressivo che sotto l'apparenza di una forzatura si lasci leggere in controluce come messaggio inconscio. Il che è ben diverso dal dualismo «parlato» - «pensato» quale costruisce ad esempio O'Neill adottando tecniche prettamente scenografiche e non linguistiche in *Strano interludio* (silenzio, smorzamento di luce, ecc...). Qui [nell'opera teatrale sveviana] si ha l'impressione che spesso neppure il personaggio che la pronuncia riesca a controllare la propria battuta: essa gli sfugge e rompe ogni schema di «convenienza». [...] Svevo poi perfeziona questa tecnica che assume una più chiara fisionomia in Enrico Biggioni ma anche in Emma, Anna e nello stesso Giovanni Chierici de *La rigenerazione*.²⁶⁹

²⁶⁷ È possibile trovare anche un punto di contatto fra lo Zeno dei frammenti narrativi ed Enrico Biggioni: nel brano *Umbertino* infatti Zeno osserva che: «Viceversa poi mi fu facile di scoprire che in lui c'era tutto l'amore ed anche un desiderio reso frenetico dall'ostacolo. Ricordo che qualche cosa di simile avvenne anche a me.» in I. Svevo, *Umbertino*, in ID., *Il vegliardo*, cit., p.134.

²⁶⁸ M. Lavagetto, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, cit., p. 100.

²⁶⁹ A. Guidotti, *Zeno e i suoi doppi*, cit. p. 31.

È riproposto in chiave affatto nuova il problema che assilla i protagonisti sveviani dell'impossibilità di "ritrovarsi interi". Enrico incarna alcuni aspetti dello Zeno giovane con la sua ostinata competizione in campo sentimentale e lavorativo nei confronti di Valentino, mentre Giovanni incarna lo Zeno anziano con le sue ossessioni, i sogni e i tentativi di recupero del passato.

Dietro Valentino, morto prematuramente, si può intravedere infatti la figura del Guido della *Coscienza di Zeno* che sottrae all'amico la donna di cui è innamorato.

Tra l'altro è possibile ravvisare una somiglianza tra Zeno ed Enrico nella costanza che entrambi dimostrano nel frequentare la casa della donna di cui sono innamorati: anche il giovane Zeno si reca quotidianamente a casa Malfenti nella speranza di poter incontrare Ada.

Dopo brevissimo tempo la famiglia Malfenti divenne il centro della mia vita. Ogni sera la passavo con Giovanni che, dopo che m'aveva introdotto in casa sua, s'era fatto con me anche più affabile e intimo. Fu tale affabilità che mi rese invadente. Dapprima feci visita alle sue signore una volta alla settimana, poi più volte e finii coll'andare in casa sua ogni giorno a passarci varie ore del pomeriggio. Per insediarmi in quella casa non mancarono pretesti ed io credo di non sbagliare asserendo che mi fossero anche offerti.²⁷⁰

E ugualmente nasce con la madre della ragazza un rapporto di confidenza simile a quello che si crea tra Enrico e Anna. Entrambe le donne consiglieranno all'invadente corteggiatore di diradare le visite nella loro casa:

– Mi dica Lei, signora, quello che debbo fare per non spiaccere a nessuno. Essa esitò. Io avrei preferito di aver da fare con Giovanni che pensava urlando. Poi, risoluta, ma con uno sforzo di apparire cortese che si manifestava evidente nel suono della voce, disse: – Dovrebbe per qualche tempo venir meno frequentemente da noi; dunque non ogni giorno, ma due o tre volte alla settimana.²⁷¹

Non solo Enrico è vittima dei lapsus ma anche Giovanni: tutti e due i personaggi possono dunque riconoscersi nelle parole dello Zeno degli ultimi frammenti narrativi, il quale amaramente dichiara che «solo bisognava stare attenti

²⁷⁰ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 705.

²⁷¹ *Ivi*, p. 717.

alle parole ciò che nella mia vecchiaia m'è un po' difficile. La gaffe proprio mi perseguita nei miei vecchi anni.»²⁷²

Il rapporto complesso che lega i personaggi di Giovanni ed Enrico si esplica anche attraverso la difficoltà del primo a ricordare i nomi del secondo che, andando ben al di là di una mera manifestazione della distrazione e della disfunzione senile del vecchio padrone di casa, assume qui connotati patologici.

E proprio in relazione a un'analisi di tipo onomastico è possibile individuare ne *La rigenerazione* il meccanismo indagato da Freud in *Psicopatologia della vita quotidiana* e *Introduzione alla psicoanalisi*.

Il primo capitolo della *Psicopatologia della vita quotidiana*²⁷³ è dedicato alla dimenticanza di nomi propri: la rimozione di un nome può avere un'origine sottile legata a un rancore “sublimato” contro una data persona e tale meccanismo si origina quando una serie di idee estranee, non coscienti in quel momento, si intromettono. Spesso non solo si ha amnesia ma anche falso ricordo, cioè colui che si sforza di ricordare il nome dimenticato vede affacciarsi alla propria coscienza altri nomi, nomi sostitutivi. Tale deformazione dei nomi equivale a un insulto ove avvenga intenzionalmente: è un metodo adottato anche da alcuni personaggi di Turgenev, ad esempio in *Fumo e Padri e figli*.

Nella *Introduzione alla psicoanalisi*²⁷⁴ la dimenticanza di un nome è indicato come uno dei più frequenti atti mancati. E Freud in queste pagine approfondisce il processo descritto come una fuga psichica dal dispiacere: se qualcuno dimentica un nome proprio che normalmente gli è familiare oppure se, nonostante ogni sforzo, riesce a tenerlo a mente solo con difficoltà, viene spontaneo supporre che egli nutra sentimenti ostili verso il portatore di tale nome. La memoria, che prova avversione nel ricordare qualcosa che sia legato a sensazioni di dispiacere, percepisce dunque il nome dimenticato come connesso a un'altra cerchia di associazioni.

Uno dei tratti peculiari di Giovanni è la tendenza a confondere o addirittura obliare i nomi di altri personaggi. Le vittime di un tale *lapsus* non sembrano però

²⁷² I. Svevo, *Umbertino*, in ID., *Il vegliardo*, cit., p. 140.

²⁷³ S. Freud, *Psicopatologia della vita quotidiana*, in ID., *Opere*, cit., vol. IV.

²⁷⁴ S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, in ID., *Opere*, cit., vol. VIII. È curioso che Freud porti come esempio dell'ostilità fra due persone che può generare la rimozione di un nome una situazione molto simile a quella che ha vissuto Enrico quando si è innamorato della donna che poi ha sposato il suo migliore amico Valentino: «Un signor Y s'innamora senza successo di una signora che poco dopo sposa un signor X. Sebbene il signor Y conosca il signor X già da parecchio tempo, e sia anzi in rapporti d'affari con lui, continua a dimenticarne il nome.» *Ivi*, p. 45.

scelti a caso: in particolare il protagonista non riesce a ricordare il nome di Boncini (come vedremo, un anziano signore che prima di sottoporsi all'operazione di ringiovanimento desidera verificarne gli effetti su Giovanni) e di Biggioni. Nel caso di Enrico il nome oltre a essere dimenticato subisce quelle trasformazioni tipiche del processo denigratorio osservato in *Psicopatologia della vita quotidiana*.

Possiamo quindi individuare in questa impossibilità a nominare una resistenza a riconoscere il doppio, il troppo simile, la propria immagine riflessa ringiovanita:

Enrico. Dacché vengo qui non faccio altro che fargli la corte [a Giovanni]. Di me non si accorse. Non sa neppure dire il mio nome. Passo il mio tempo a suggerirglielo.

Anna. Questa è un'avventura come gli tocca talvolta coi nomi con le cifre e anche coi luoghi. Sbagliò la prima volta chiamandola Baglioni. Fu corretto e da allora quando ha da dire Biggioni esita. Ma quale importanza può avere ciò?

Enrico. A me sembra ne abbia. Perché quando il vecchio signore esita finisce coll'avercela con me. Si fa furibondo. E ieri, per designarmi disse: Quel coso lí. Ciò non è molto gentile.

(pp. 21-22)

Giovanni. Ma tuttavia quel signor... come si chiama?

Guido. Chi, zio?

Giovanni. Quello lì ch'è sempre attaccato alla nostra porta. Che il diavolo se lo porti.

Guido. Ah! Biggioni.

(p. 54)

Giovanni. Come si chiama?

Anna. Biggioni. Enrico Biggioni.

(p. 74)

Giovanni. Io sono un vecchio giovine. (*Ridendo*.) Ci sono anche dei giovani vecchi.

(*A Guido accennando Enrico*.) Quel signore... Come si chiama?

Guido. Biggioni.

(p. 90)

Giovanni (disperato). E allora come faccio a liberarmi da quel signor Biagini?

Guido. Biggioni vuol dire.

(p. 102)

Giovanni, che è descritto dai suoi familiari come sempre distratto²⁷⁵ e assorto, fin dalla sua irruzione sulla scena è immerso in una sorta di stato allucinatorio che gli

²⁷⁵ Anche lo Zeno della Coscienza ammette di avere dei momenti di forte disattenzione: «Ho delle distrazioni spaventose. Parlo con la gente e mentre dico una cosa tento involontariamente di

impedisce di decifrare correttamente la realtà: il vecchio, reduce dalla sua passeggiata quotidiana con il nipote Umbertino, torna a casa in preda alla disperazione perché convinto che un'automobile abbia travolto il bambino sotto i suoi occhi. L'incidente, attraverso il racconto dello stravolto Giovanni, perde ogni carattere di verosimiglianza per assumere i caratteri tipici dell'incubo:

Giovanni (confuso, eccitato, le vesti in disordine, il cappello in testa fuori di posto). Lo spavento, il dolore, la fuga mi ridussero in questo stato. (Poi.) Povero il mio caro fanciullo! (Singhiozza.) E povero io stesso. Sí! Povero Chierici! Due volte dissi ad Umbertino: Tieni ferma la mia mano. E infatti lui vi si afferrò anche troppo saldamente. Io gridai: Molla, molla... Non era dalla parte giusta. Ma lui non mollò finché l'automobile non lo trasse via... per schiacciarlo. (Brivido.) E io mi salvai a malapena perché lui mi teneva e mi traeva verso l'automobile. [...]Mi mancava il fiato, ma pur arrivai a gridare allo chauffeur: Assassino! E lui, invece, indisturbato, se ne andò via mostrandomi la lingua. Sí! Fece anche questo. [...] E credo di aver anche visto nelle vicinanze un vigile che non si mosse però. E allora io vidi che ero circondato solo da nemici e corsi via. Ero anche terrorizzato all'idea che forse mi sarebbe potuto avvenire di vedere la testa sfraccellata del povero bambino. (Brivido.) [...] Curioso! Il fatto avvenne in un istante. [...] Eppoi la mia coscienza. Neppure quella mi lascia in pace. È sicuro ch'io non ebbi alcuna colpa. Ma è certo che poco prima, poco prima non in quel preciso istante io ero un po' distratto.
(pp. 43-44)

In questa falsa ricostruzione si inseriscono elementi che fanno pensare all'intervento trasfigurante di impulsi che esulano dal controllo della coscienza e che sono propri degli stati di *revêrie* e di sogno. La paura di morire per mano del nipote, il senso di colpa e di impotenza, la grottesca reazione irrisoria del conducente della macchina, l'assurda immobilità del vigile e la percezione esasperata di un contesto ostile sono immagini e sensazioni che riconducono alla condizione di angoscia, solitudine e inadeguatezza del vegliardo sveviano.

Come già osservato a proposito di *Corto viaggio sentimentale* l'unico interlocutore con cui l'anziano protagonista riesce a trovare un punto di contatto è un bambino, un essere ancora non corrotto dalle conformiste dinamiche sociali e immerso in un mondo di fantasticherie e illusioni. Non è un caso che per giustificare

ricordarne un'altra che poco prima dissi o feci e che non ricordo più o anche un mio pensiero che mi pare di un'importanza enorme.» in I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit. p. 1064.

la propria negligenza Giovanni riferisca un evento identico a un episodio presente in *Corto viaggio sentimentale*:

Giovanni. Colpa del povero fanciullo. Ci eravamo arrampicati per quel viottolo che conduce alla Maddalena; magari non l'avessimo mai abbandonato! Avremmo dovuto correre su e giù per quel viottolo, su e giù per quel viottolo. Su e giù! Sarebbe stato monotono ma non mi troverei ora qui in questo stato! (*Trasognato.*) Un viottolo benedetto su cui le automobili non possono passare. Ne vidi una volta una sola, e lenta, lenta come un coccodrillo in terra. (*Pausa.*)

Guido. E perché era Lei distratto, zio?

Giovanni. Io distratto? Ah, sí. Dunque su quel viottolo, in piena solitudine, c'imbattemmo in due carabinieri in alta tenuta. Il fanciullo si fece ansioso e domandò: Sanno i carabinieri che noi non siamo dei ladri?

(p. 47)

Poi raccontò che pochi giorni prima era con Pucci a passeggio e videro due carabinieri col loro mantello un po' minaccioso sotto a quel cappello napoleonico. E il bimbo spaventato domandò se quei carabinieri sapevano ch'essi non erano dei ladri. "Si può essere più sciocchi di così?" esclamò il Borlini. Subito l'Aghios prese interesse al chiacchierio vuoto del suo compagno. Come si sentiva amico del piccolo Pucci dal cuore palpitante di paura d'essere preso per un ladro o forse di esserlo! Il ladro poteva essere preso in flagrante, ma non c'era una prova così risolutiva per il non ladro. Era come la prova Wassermann. La negativa non era mai sicura. Il microbo del furto poteva esserci nel sangue, ma aspettare una buona occasione per dar segno di vita.²⁷⁶

Queste due citazioni nascondono alcuni segni che devono essere decifrati per comprendere il significato non solo di queste visioni che investono Giovanni ma de *La rigenerazione* nella sua interezza. Nel primo brano il rassicurante viottolo che nonno e nipote percorrono prima dell'incidente può essere interpretato come una metafora del percorso esistenziale convenzionale, uniforme ma privo di pericoli di Giovanni: l'abbandono di questa strada, con la decisione di sottoporsi all'operazione di ringiovanimento, rappresenterà per il vecchio la prepotente irruzione della dimensione onirica e dunque del desiderio.

Una metafora simile dell'esistenza è possibile trovarla in *Umbertino* in cui all'immagine della stradina è sostituita quella del binario:

²⁷⁶I. Svevo, *Corto viaggio sentimentale*, cit., pp. 542-543.

Ma egli continuava a guardarle [le traversine dei binari]. Erano la base del grande treno che su di esse scivolava in modo tanto misterioso. Ed era importante scoprire dove cominciavano perché ogni principio è tanto importante ed era tanto doloroso che non si potesse vedere quell'altra parte importante, la fine del binario. Io risi e proposi ch'egli vedesse in quell'estremo binario invece che il principio dello stesso la sua fine.²⁷⁷

Poi quando nell'infanzia si comincia a studiare la macchina colossale che ci è consegnata, la vita, i binari che finiscono dove cominciano, non vediamo ancora la relazione che c'è fra noi e lei e la studiamo con oggettività e gioia interrotta da lampi di grande spavento. Terribile è l'adolescenza perché si comincia allora a scoprire che la macchina è fatta per addentarci e non si vede dove in mezzo a tanti ordigni si possa mettere sicuri il piede.²⁷⁸

L'incontro con i due carabinieri invece è strettamente legato ai concetti di innocenza e colpa che ne *La rigenerazione* si traducono in un'antinomia fra moralità borghese e istinto sessuale. Il "microbo del furto" è in realtà la tensione al vizio che il vecchione sveviano nasconde e tenta di rimuovere ma che affiora nei suoi sogni. Il processo di rielaborazione della realtà da parte della «delicata coscienza» di Giovanni trova la sua soluzione non appena Umbertino si presenta a casa senza alcun segno del presunto incidente. La scena poco prima descritta dal vecchio appare qui ribaltata:

Giovanni. Non capisco più niente. Hai dunque finito di andar sotto all'automobile? Dammi un bacio. Ma dimmi. Come avvenne? E perché fuggisti?

Umbertino. Non io fuggii, ma l'automobile. La inseguii perché credevo tu ci fossi sotto. Corsi tanto, sempre urlando, che l'automobile si fermò. Guardai di sotto. Tu non c'eri. Lo *chauffeur* trasse tanto di lingua.

Giovanni. Ma tu scherzi. Te ne prego, parla seriamente. Non dubitare per la colazione. A te, oggi, ne daranno due, dieci. Ma tu fosti sotto all'automobile? Voglio dire ci fosti e sapesti evitare le ruote?

Umbertino (ridendo). Ma perché dovrei andare sotto all'automobile? Io sono saltato dall'altra parte e se tu fossi rimasto al tuo posto avremmo potuto continuare la nostra passeggiata.

(p. 49)

²⁷⁷ I. Svevo, *Umbertino*, in ID., *Il vegliardo*, cit., p. 124.

²⁷⁸ *Ivi*, p. 125.

Improvvisamente ridestato dalla sua fantasticheria Giovanni comprende quale processo di metamorfosi rispetto ai dati reali abbia messo in atto inconsciamente. Come nei sogni successivi anche nella visione a occhi aperti Giovanni rielabora frammenti di battute e personaggi reali. Si avverte fin dalla prima entrata in scena di Giovanni quanto sia labile in questo personaggio il limine fra veglia e sonno, fra lucida percezione del mondo e allucinazione.

Giovanni. Adesso che nessuno mi grida nelle orecchie posso dirti ch'io ora vedo tutto chiaramente anche senza l'operazione. Sono, cioè, quasi sicuro di non aver visto niente. [...]E quella scioccherella di Rita mettendo al bambino il berretto e baciandogli la testa disse proprio le seguenti parole, le ricordo come se le sentissi ora: Questa testina rotonda e ricciuta sotto ad una ruota. È naturale che quest'immagine non mi lasciò più. E ricordo persino che quando il fanciullo parlò dei carabinieri io gli accarezzai la testina e pensai: Checché ne dica Rita, è intera tuttavia.²⁷⁹
(pp. 56-57)

La distrazione di Giovanni causa conflitti all'interno della famiglia e, in particolare, spinge la figlia Emma a prendere la decisione di non affidare più all'anziano padre il figlio Umbertino nelle passeggiate quotidiane.

La mancanza del rispetto dovuto all'anziano protagonista è la prima motivazione che lo induce ad affrontare l'operazione. La distanza fra due generazioni lontane è un tema molto caro a Svevo tanto da essere affrontato in modo diretto, oltre che ne *La rigenerazione*, anche in *Umbertino* e in *Ottimismo e pessimismo*²⁸⁰:

Io sono un uomo che nacque proprio a sproposito. Nella mia giovinezza non si onoravano che i vecchi e posso dire che i vecchi di

²⁷⁹ Alcune analogie possono essere rintracciate fra l'allucinazione di Giovanni e un passo di *Umbertino* in cui sono presenti gli elementi della decapitazione e della rielaborazione onirica di un avvenimento reale che ha turbato il vecchio: «Un giorno sorprese Antonia facendole vedere che si potevano mettere insieme quelle scatoline in modo da fare una casa, la casa del nonno che vi potrebbe capire se gli si tagliasse via una parte del corpo, anzi tutto il corpo meno la testa. E il piccolo omino guardava la mia testa e poi la casa per stabilirne il rapporto. Antonia obiettò: «Vuoi davvero il nonno morto? Con la testa non potrebbe respirare». Il piccino mi guardò studiandomi: «Non vedi che respira con la sola testa?». La grande fantasia del piccolo uomo m'inquinò. Ebbi una notte dell'affanno e tale affanno ricreò in un sogno orrendo l'idea di Umbertino. M'avevano portato via tutto il corpo e non restava di me che la sola testa poggiata su una tavola. Parlavo anche, e sopportavo tutto come se volessi eseguire il volere di Umbertino. Ma la respirazione era necessariamente breve e mi lasciava l'affannosa sete dell'aria ed io pensavo: "Quanto tempo dovrò respirare così fin che il corpo mi ricresca?"» in I. Svevo, *Umbertino*, in ID., *Il vegliardo*, cit., p. 120.

²⁸⁰ Probabilmente, come suggerisce Zeno in *Confessione del vegliardo*, lo spartiacque è rappresentato dalla Grande Guerra: «Ci trovavamo oramai in un mondo nuovo cui io non appartenevo perché nato prima della guerra.» in I. Svevo, *Le confessioni del vegliardo*, in ID., *Il vegliardo*, cit., p. 85.

allora addirittura non ammettevano che i giovani parlassero di se stessi. Li facevano tacere persino quando si parlava di cose che pur sarebbero state di loro spettanza, dell'amore per esempio.²⁸¹

La scienza oramai ha distrutto anche il pregiudizio dei patriarchi. Fra l'esperienza del vecchio e la vivacità intraprendente del giovine essa non esita. Un mio vecchio amico mi diceva con tristezza: finché ero giovine si stimavano i vecchi; ora che sono vecchio si stimano i giovani soltanto. A tutta una generazione è toccata questa brutta avventura. Per la battaglia, che sia di muscoli o di nervi ci vuole la gioventù. Il vecchio da certi medici viene addirittura consegnato al patologo.²⁸²

Giovanni. Certo sarebbe una bella cosa di diventare giovine. Perché è vero che in questa epoca non è permesso di essere vecchi.

Guido. In tutte le epoche è stata una cosa alquanto seccante.

Giovanni. Niente affatto. Nella mia giovinezza solo i vecchi erano onorati. Oh, lo ricordo. A me davano del puledro. Quando usavo una parola seria dicevano: Anche alla pulce prude. E quando divenni vecchio ecco che non si rispettano più che i giovini. Perciò io veramente non fui rispettato mai.

Guido. Perché, zio mio, questa è l'epoca dei giovini e tutti quelli che ne hanno la possibilità devono essere giovini.

Giovanni. Intendo quello che vuoi dire: L'operazione!

Guido. Certo! Non più debolezze, non più inappetenze, non più teste di bambini sotto alle ruote.

(p. 59)

In realtà Chierici prova un sordo livore verso i giovani che lo circondano, percepiti come dei ladri capaci di derubargli tempo. Il tropo del furto dell'orologio è a questo proposito illuminante per comprendere lo stato di angoscia che attanaglia il vecchio:

Emma. Quel babbo mi pare da qualche giorno addirittura trasognato. La settimana scorsa si lasciò portar via l'orologio e non se ne accorse che quando giunse a casa. [...] Ma fu dopo il furto che il contegno del babbo non mi piacque. Mamma comperò per lui subito un altro orologio, ma egli voleva quello, proprio quello che gli era stato rubato, il ricordo di suo suocero e pareva ci tenesse addirittura rancore perché non eravamo capaci di procurarglielo. [...] Non era dolore soltanto; era ira, era rancore per noi che pur non avevamo alcuna colpa. Pareva che avessimo noi incaricato il ladro del furto. Ciò dimostrava in lui un'intelligenza diminuita.

²⁸¹ I. Svevo, *Umbertino*, in ID., *Il vegliardo*, cit., p. 119.

²⁸² I. Svevo, *Ottimismo e pessimismo*, cit., p. 883.

(p. 37)

Giovanni scarica la sua rabbia nei confronti della famiglia prima che sui ladri effettivi: la metafora, chiarissima, tende a mostrare al lettore uno spostamento semantico dal dato concreto (furto dell'orologio come oggetto) a quello astratto (sottrazione del tempo di vita del protagonista a opera dei giovani).

A spingere all'operazione Giovanni è il nipote Guido, un ragazzo che ha appena iniziato a studiare medicina e che con sapienti artifici retorici raggira lo zio per convincerlo a sperimentare questo innovativo metodo chirurgico. Tra Guido e il medico di famiglia Rauli, sostenitore dei sistemi tradizionali, nasce un conflitto che vede opporsi due generazioni, dal momento che l'anziano dottore sostiene l'incompetenza del tirocinante, e due approcci terapeutici contrastanti.

Il conflitto fra i due medici è tradotto da Svevo nel frammento *Umbertino* dove in luogo del dialogo drammatico fra Guido (che in *Umbertino* prende il nome di Carlo) e Rauli troviamo il discorso indiretto della narrazione di Zeno:

Guido. Non si può mai fare altrimenti. Perché è evidente che le cose stanno così: Io che ho appena iniziati i miei studi mi trovo nell'ignoranza. Ma Lei, professore, Lei che sa tutto quello che ora si sa, certamente si trova nell'errore.

(p. 29)

Il Rauli lo tacciò davanti ad altri dottori d'ignoranza. E Carlo si difese con una frase che prima girò fra' medici e poi trapelò fra il pubblico creandogli una fama come se avesse salvato la vita ad un moribondo. Ancora adesso quando si nomina il dott. Speyer la gente si mette a ridere: «Ah, quello dell'ignoranza e dell'errore!». Infatti era lui. Carlo aveva dichiarato al Rauli che certo i giovani dottori si trovavano nell'ignoranza, ma che, com'era provato dalla stessa storia della medicina, i vecchi si trovavano tutti nell'errore.²⁸³

Rauli pone l'accento sulla necessità per il vecchio di riposare, attenersi a una dieta rigida e alla continenza, mentre al contrario Guido insiste sulla possibilità di una nuova nascita e di un risveglio dei sensi per mezzo dell'operazione. Il primo pare dunque un criterio repressivo mentre il secondo, seppur meno credibile, si basa sulla capacità di suggestione del paziente che insieme alla giovinezza crede di poter recuperare gli slanci e le pulsioni che ha dovuto reprimere.

²⁸³ I. Svevo, *Umbertino*, in ID., *Il vegliardo*, cit., p. 149.

A preoccupare Giovanni in un primo momento è proprio la possibilità di perdere con l'operazione la propria moralità: in modo del tutto ipocrita egli vuole proteggere il decoro borghese nel quale sostiene di aver vissuto anche se, una volta operato, tenterà subito di sedurre la giovane cameriera Rita. Il fasullo recupero della giovinezza in realtà funge da schermo e da alibi per dare sfogo ai desideri che la civiltà ha stigmatizzato e che vorrebbe estranei alla vecchiaia. La lotta tutta interiore fra spinte di segno opposto percorrerà l'intero dramma.

Giovanni. E non mi avevi detto che ad operazione fatta io potrei *disonorare i miei capelli bianchi* correndo al pozzo.

Guido. Al pozzo?

Giovanni. Sì, al pozzo in cerca delle serve.

Guido (intendendo). Ah! Vuole dire questo? (*Ride.*) Ma non si parla più del pozzo perché le serve non ci vanno più.

Giovanni. E che m'importa? Tu vorresti *disonorarmi*. Questo tu vuoi. Mentre io non lo voglio. Certo a me piacerebbe di vivere lungamente e bene, ma non mica a costo della mia *rispettabilità*.

Guido. Ma Lei parla di rispettabilità e intende vecchiaia. Lei, zio, è tanto vecchio che ama la vecchiaia. [...] Io non amo la vecchiaia e quando Lei sarà giovine non l'amerà neppure Lei: La vecchiaia inerte, debole, sucida.

Giovanni (ribellandosi). Come parli ragazzaccio? Inerte? Perché inerte? Perché la virtù è più tranquilla del vizio. Non per altro. L'assassino è sempre meno inerte dell'assassinato²⁸⁴. Si capisce.[...] Chi mi dice che l'operazione del dottor Giannottini non m'apporti delle qualità che *disonorino* i miei capelli bianchi? Sarebbe un bel disonore se mi mettessi a correre dietro alle donne come un mandrillo.

Guido. Ma voi avete vostra moglie.

Giovanni. Anna vuoi dire? (*Pensieroso, poi.*) E non sarebbe ancora meglio di dire al dottor Giannottini ch'io vorrei *restar morale*? Morale come un vecchio sebbene giovine come un giovine?[...]Egli deve garantirmi che pur facendomi fruire di tutti i vantaggi dell'operazione non ci sia *pericolo per la mia moralità*, voglio dire la mia *rispettabilità*.

(pp. 63-64)

L'insincerità non del tutto consapevole di Giovanni, mossa dalla necessità di mostrarsi al mondo come uomo rispettabile, è evidente anche nel momento in cui descrive come del tutto casta la sua passione giovanile per Margherita, una donna

²⁸⁴ È insistito in questo dialogo il parallelismo fra vizio e assassinio proprio come in *Corto viaggio sentimentale* si definiva delitto l'atto amoroso.

che non ha potuto sposare a causa dell'opposizione dei familiari. In questo scambio di battute rivelatrici sono le didascalie che nel momento in cui sottolineano le esitazioni di Giovanni nel dichiararsi innocente rivelano l'inattendibilità delle sue confessioni. Il passaggio è fondamentale anche perché ci permette di connettere la condizione matrimoniale di Giovanni con quella di altre maschere sveviane che hanno dovuto, per motivi di opportunità, rinunciare alla donna amata: si pensi in particolare al protagonista di *Vino generoso* o all'infelice condizione di Bacis, il compagno di viaggio del signor Aghios. Tale figura, incarnazione del rimpianto delle occasioni perdute, si trasforma agli occhi del vecchio in un miraggio che raccoglie tutti quegli elementi di sensualità e lussuria che al contrario la figura della moglie non ammette.

Guido. Ridiverrete quello che foste allora, né più né meno.

Giovanni. Questo è vero. Se l'operazione non muta il carattere dell'individuo allora... allora io replicherei una *vita pura, senza macchia*. Una bella cosa in fondo come esempio. Un esempio dovei ridare e che mi costa... ma se fosse così sarebbe una cosa bellissima. Io amai una sola donna e la sposai.

Guido. Zio! Tu dimentichi Margherita di cui mi raccontasti settimane or sono, quella domenica che uscimmo insieme soli.

Giovanni (ricordando). Ah, Margherita. Ma anche quella io amai di *un amore puro*. (*Incerto.*) Non ti dissi così?

Guido. Certo, mi dicesti così ed io anche ci credetti.

Giovanni. Capisco che per te, barabba, la cosa sembrerebbe incredibile. Sei di altri tempi tu. Io trattai Margherita *come una santa*. Non Le toccai neppure... le vesti. Guardai, amai e le indirizzai qualche poesia. Non ti dissi così?

Guido. Mi raccontasti che cantavate insieme.

Giovanni (incerto). Sì, ma era la sola cosa che si facesse insieme. (*Poi.*) Non ho potuto sposare la poverina. Tutti nella mia famiglia ce l'avevano con lei perché si moveva civettuolmente. Che roba! La civetteria non era lassù, ma nelle sue gambe e nel suo busto fatti così! Del resto se l'avessi sposata non avrei potuto sposare Anna. Ma in tutti i casi tutto *sarebbe rimasto puro*. Che avessi sposato l'una o l'altra, voglio dire, *non sarei stato esposto ad alcun rimprovero*. *Io sono puro*.

(pp. 66-67)

Riconosceremo un simile rapporto confidenziale nelle pagine di *Umbertino* in cui sono riportate le confessioni di Zeno al nipote medico Carlo. Al contrario di Giovanni però che non ammette di aver violato la regola di fedeltà coniugale, Zeno si

vanta con il giovane delle sue conquiste a patto però che tali intemperanze non compromettano né l'equilibrio familiare né la sua immagine di uomo morale.

È la prima persona con cui, dacché vivo, dunque nel corso di interi settant'anni, ho saputo essere sincero. Ed è un grande riposo la sincerità, un enorme riposo dopo tanta mia fatica. [...] Lui menava vanto dei suoi trascorsi ed è una cosa tanto lieta quel vanto ch'io non seppi non goderne anch'io. Perciò fui un po' meno sincero perché finii con l'esagerare un poco. Non molto però e non spesso. Solo nel numero delle donne. Più spesso esagerai le loro qualità. [...] Amavo di apparire importante a Carlo. Eppoi mi sentivo tanto bene nella sincerità che mi pareva ch'eccedendo fossi ancora più sincero. Così forse scoprivo quello che avrei fatto se gli altri me lo avessero permesso. [...] Ora una sera si parlò della fedeltà dei mariti. [...] Augusta ebbe il cattivo gusto di menzionare la mia fedeltà e se ne parlò abbastanza a lungo perché allora Antonietta s'avvide che il suo fedele era morto e pianse quella fedeltà morta mentre Augusta era stata tanto fortunata che il suo marito docile, buono e fedele era tuttavia vivo. Improvvisamente Carlo scoppiò a ridere ed io passai un momento veramente atroce. Non poteva parlare dal ridere e perciò il mio imbarazzo si prolungò tanto ch'io stavo preparandomi alla difesa. Avrei continuato a difendere con le mani e coi piedi la felicità del mio matrimonio come avevo saputo farlo nel corso di tanti anni.²⁸⁵

Alla fine del primo atto Giovanni deciderà di operarsi. A partire da questo momento il personaggio è colpito da una rivelazione: improvvisamente realizza che Rita, la cameriera che serve nella sua casa ormai da molti anni ha stesso nome della donna che lui aveva amato in gioventù, Margherita²⁸⁶ morta ormai da molti anni.

Anna (suona poi grida). Rita, Rita... Margherita.
Giovanni. Margherita? Si chiama Margherita?
Anna. Eh! Rita! Non lo sapevi?
Giovanni. Non ci avevo mai pensato. (Mangia, poi.)
Margherita! Curioso. Una cameriera. (Mangia ancora, poi.)
[...] (mormora colpito). Margherita. (pp. 74-75)

Senza soluzione di continuità dal momento in cui Giovanni nomina la ragazza (quasi come un'evocazione di una seduta spiritica – tema caro a Svevo e affrontato

²⁸⁵ I. Svevo, *Umbertino*, in ID., *Il vegliardo*, cit., pp. 145-146.

²⁸⁶ Data la natura incompiuta di questo testo teatrale, anche i nomi di alcuni personaggi subiscono delle trasformazioni lungo il dipanarsi delle scene e degli atti: come vedremo in seguito, la figura solo evocata di Margherita vede variare il proprio nome in Pauletta. Questa oscillazione non intacca, a mio avviso, l'opportunità di un'analisi onomastica che si soffermi sulle singole scelte effettuate di volta in volta da Svevo ma, al contrario, induce a sottolineare quanta importanza l'autore attribuisse all'atto di battezzare le sue creature immaginarie.

sia nella *Coscienza di Zeno* che nell'atto unico *Terzetto spezzato*) si passa alla scena successiva in cui è rappresentato il primo sogno di Giovanni.

Il legame tra il ricordo di un amore infelice e l'abbandono dello stato coscienziale è presente anche in *Vino generoso* in termini molto simili a quelli individuati ne *La rigenerazione*: anche nella novella incompiuta il nome, o ancora di più, l'atto di nominare assume un potere prodigioso, diventando il tramite privilegiato tra lo stato di veglia e quello di sogno, tra il presente e il passato. Anche nel racconto è rievocata una donna amata in gioventù dal protagonista, e l'evocazione del nome riesce ad aprire dei varchi di consapevolezza nella coscienza del personaggio principale.

In quella, da qualcuno, fu fatto un nome, quello di un'amica di mia moglie e antica mia: Anna. Non so da chi né a che proposito, ma so che fu l'ultimo nome ch'io udii prima di essere lasciato in pace dai convitati. Da anni io usavo vederla spesso accanto a mia moglie e salutarla con l'amicizia e l'indifferenza di gente che non ha nessuna ragione per protestare d'essere nati nella stessa città e nella stessa epoca. Ecco che ora invece ricordai ch'essa era stata tanti anni prima il mio solo delitto d'amore. L'avevo corteggiata quasi fino al momento di sposare mia moglie. Ma poi del mio tradimento ch'era stato brusco, tanto che non avevo tentato di attenuarlo neppure con una parola sola, nessuno aveva mai parlato, perché essa poco dopo s'era sposata anche lei ed era stata felicissima.²⁸⁷

Infatti subito dopo la rievocazione di Anna, il protagonista del racconto sarà visitato dall'incubo di castigo ed espiazione che abbiamo avuto già occasione di commentare.

Ne *La rigenerazione* il sogno si inserisce tra la fine della scena ventitreesima e il secondo atto. Una didascalia essenziale suggerisce quali cambiamenti intervengano a marcare lo scarto fra le due scene vicine anche se non contigue dal punto di vista temporale. Lo spettatore ha lasciato Giovanni seduto alla tavola da pranzo assorto nella rievocazione di Margherita e adesso lo trova seduto sulla poltrona immerso nel sonno. Il sogno è ambientato nello stesso luogo domestico in cui si è svolta l'azione precedente. A mutare è solo la luce che si attenua e colora per conferisce al quadro un'atmosfera irreale.

²⁸⁷ I. Svevo, *Vino generoso*, cit., p. 136.

*Stessa stanza. Il sole è sparito. Luce debole azzurrigna che illumina le persone che parlano e che ascoltano.
Il dottor Raulli, quattro medici vestiti con i camici da ospedale, Giovanni, e in fondo coricata sulla tavola, dapprima invisibile Rita. Sulla poltrona il dormente. (p. 76)*

Nella visione onirica Giovanni, circondato da un gruppo di medici tra cui Raulli convinto della bontà dell'intervento²⁸⁸, è sul punto di sottoporsi all'operazione di ringiovanimento.

È interessante osservare come Svevo, memore della lezione freudiana, abbia saputo riprendere, ricontestualizzandole, molte frasi presenti nelle scene del primo atto: il conflitto fra il medico anziano e quello giovane accusato di ignoranza, il termine "normale" che nella scena sesta era stato adoperato da Guido per definire le analisi del sangue di Giovanni²⁸⁹, l'insistenza sulla spesa di 50 lire e quindi sull'ossessione di Giovanni per il denaro. Continuo è lo slittamento semantico dal concreto all'astratto, dal significato letterale a quello metaforico, dal livello quotidiano a quello paradossale e perturbante.

Giovanni. Ma senta. Io voglio dire dell'operazione...

Raulli. Lo sappiamo. Ne abbiamo trattato finora e siamo tutti d'accordo.

Primo medico. Già, Raulli si lasciò convincere da me...

Raulli. Da te, ma mai più. Da te? Sei giovine tu, sei nell'ignoranza.

[...] E allora siamo d'accordo. Io posso dire che non volevo l'operazione per il cliente solo perché lo ritenevo già troppo giovine e troppo fresco. Non dissi così? (*Imperiosamente a Giovanni.*)

Giovanni. Non mi ricordo bene.

Raulli. Non ve lo dissi a voi già dieci giorni or sono nella commissione psicopatologica? Questo paziente fa tutto normale.

I medici. È vero.

Giovanni. Sì, questo è vero. Mi costò 50 lire.

(p. 77)

²⁸⁸ Come nota Bertoni nell'apparato genetico e commento a *La Rigenerazione* (in I. Svevo, *Teatro e saggi*, cit., p. 1531), il dottor Raulli in base al principio freudiano dello «spostamento», secondo cui «una cosa sgradita» viene sostituita «con il suo contrario», si dichiara adesso favorevole all'operazione. Cfr. S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 431.

²⁸⁹ «Guido. Ecco (*levando una carta dalla tasca*): Io ho qui la prova che per lo zio l'operazione arriva in buon punto. Per mio suggerimento e suo incarico gli feci fare l'analisi. Guardi qui, zia. Tutto normale.

Anna (inforcando gli occhiali). Io già non ci capirò niente.

Guido. Anzi zia. Per compiacermi si espressero cristianamente. Tre volte normale. L'analisi costerebbe a qualunque 50 lire mentre a me la fanno per 25. Perciò lo zio ne dà l'incarico a me.» (p.33).

Dalla discussione relativa al denaro, si passa senza soluzione di continuità, al problema fondamentale che ossessiona il vegliardo: l'operazione e la salvaguardia della moralità sembrano due alternative non conciliabili e nel sogno emerge, a differenza che nella veglia, quanto sia prepotente il bisogno di dare sfogo all'istinto sessuale sopito. La rappresentazione più efficace per rendere palese il legame tra intervento, denaro e desiderio si realizza nel momento in cui i medici rivelano a Giovanni che il prezzo dell'operazione non si misura in base agli anni di giovinezza da riconquistare, ma in base al numero di donne che il vecchio vorrà possedere.

È riproposta in questa sequenza anche l'immagine del pozzo, luogo della perdizione dove le serve in passato si appartavano per raccogliere l'acqua e qui messa in relazione con la "misura igienica". Questa espressione, particolarmente cara a Svevo e su cui ritorneremo, è ricca di accezioni di grande complessità e sarà ripresa nella scena quattordicesima del secondo atto de *La rigenerazione* nel momento in cui Giovanni vuole convincere Rita a cedergli, nel frammento narrativo *Il mio ozio* in due occasioni diverse legate rispettivamente al vizio del fumo e al sesso e nel brano intitolato *Prefazione* a proposito della scrittura. Le misure d'igiene sono per Svevo tutti quegli espedienti cui ricorrono i suoi protagonisti per esorcizzare la vecchiaia e quello stato di inerzia che li pone fuori dal presente.

Raulli. È vero e costi quello che si vuole. Eppoi ebbi un'altra esitazione. *A che servirà l'operazione per un uomo che vuole la morale?*[...]

Giovanni (con angoscia). Ma come farò io? Le donne non sono più quelle della mia adolescenza. *Non vanno più al pozzo* perché ci sono le condutture d'acqua.

Raulli. L'acqua in casa è una *misura igienica*. [...]

Raulli. E non badate *alla spesa*. È *piccola*.

Giovanni. Non mi pare.

Raulli. Dove avete il vostro libriccino? Avete fatto un calcolo sbagliato. Datemelo quel *libriccino*.

Giovanni (cercando angosciosamente). Non l'ho.

Raulli. Ebbene! *Io vi dichiaro che l'operazione non costa più di dieci lire per donna*.

Giovanni. Per donna? Dio mio!

Raulli. Questo vuol dire per donna al posto d'origine. Le spese di trasporto spettano a voi. [...]

Giovanni. Dio sa quello che sono queste donne dai capelli e dalle gonne corte.

Raulli. Le gonne corte non danneggiano e di *capelli ne hanno abbastanza per farsi afferrare*.

I medici. Se ci pensano loro a ribaltarsi!

Raulli. Insomma anch'io voglio l'operazione. E subito. *Finché tutto è ancora normale.* Altrimenti prendetevi un altro medico.
Giovanni. E la spesa non si potrebbe ridurre?[...] Quasi. Vorrei ancora pensarci un pochino là, nella mia poltrona quando dormo.
 (pp. 77-78)

Il dialogo onirico si fa sempre più crudo e il soggetto della discussione diventa esplicitamente sessuale: la morale del vecchio cede il posto a una bestialità primitiva che lo porta a vedere la donna come l'oggetto del desiderio da "afferrare" e possedere brutalmente.

In ultimo gli viene offerta come premio per la riconquistata giovinezza proprio Margherita che sulla scena è incarnata da Rita, la cameriera. Questo passaggio è fondamentale perché vi si può ravvisare uno slittamento della categoria temporale che avviene all'interno della coscienza di Giovanni:

Raulli. Guardi la prima donna che Le riserviamo. Questa qui è fornita gratis, cioè è compresa nel prezzo dell'operazione. *(Lo conduce alla tavola su cui Rita giace addormentata.)*
Giovanni. Che sconvenienza! *Rita che dorme sulla tavola.*
Raulli. Cioè Margherita!
Giovanni. Ah! Margherita. Allora capisco. È un'altra cosa.
Raulli. Vi piace?
Giovanni. Se la conosco! *Crebbe in casa mia; quando vi venne era alta così. Certo io non la conoscevo in altro senso. Io ero un vecchio morale.* Adesso che la guardo... altrimenti trovo che ha i piedi piccoli.
Raulli. Ah! Ah! *L'operazione comincia a produrre i suoi effetti. (Dà a Giovanni un colpo sulla pancia e subitamente tutte le luci si smorzano.)*
 (p. 78)

L'attrazione che Giovanni prova per la cameriera Rita si fonde con la passione che in gioventù lo aveva legato a Margherita. In un unico corpo di donna presente e passato si fondono inestricabilmente come nella scena dell'incidente realtà e fantasticherie. Il vecchio attraverso il recupero di un passato pervaso di rinunce e privazioni cerca il riscatto: in sogno egli tenta di dare compimento a quell'amore negato a causa del perbenismo familiare ma insieme maschera con questo alibi il triviale desiderio che nutre per la cameriera.

Alla fine del sogno inoltre attraverso l'uso dell'imperfetto da parte di Giovanni ("Io ero un vecchio morale") si attua il definitivo superamento del confine attraverso l'operazione che, secondo la battuta conclusiva di Raulli, è stata eseguita

senza che in realtà niente di concreto avvenisse durante il confronto fra paziente e medici.

L'operazione di ringiovanimento assume qui connotati metaforici e insieme fantastico-demoniaci. Si pensi solo al nome scelto per la ragazza amata da Giovanni in gioventù, Margherita, che rimanda al personaggio del *Faust* di Goethe e al mito, caro a Svevo, di Mefistofele e del patto col diavolo²⁹⁰. Le esternazioni del vecchio Faust sulla vecchiaia, la negazione di ogni piacere in questa età ingrata e i riferimenti al sogno come unica consolazione ricordano da vicino le riflessioni a cui si abbandonano i vegliardi sveviani:

Faust. In qualsivoglia veste io proverò le noje e l'angustia di questo viver mortale. Son troppo vecchio per attendere solo ai piaceri, e troppo giovane perché tacciano in me tutti i desiderj. E che potrà darmi il mondo? "Tu te ne asterrai! Tu ne farai senza!" Quest'è l'eterna canzone che introna gli orecchi di tutti i mortali, stridevolmente ricantataci a tutte l'ore di tutti i dì della vita. Io mi desto con terrore il mattino, e provo una triste voglia di piangere veggendo apparire il giorno, — il quale nel suo corso non adempirà nessuno de' miei desiderj, non uno! Anzi mi scemerà con capricciose sofisticherie insino al presentimento del piacere, e con le mille sue sconce necessità spegnerà nel mio vigile petto ogni virtù di creare. E quando cade la notte, ecco io devo tornare triste e miserabile al mio covile; ed ivi pur nessun riposo mi sarà concesso e fieri sogni mi spaventeranno. Il dio che abita nel mio petto ben può profondamente agitare le segrete mie viscere; egli signoreggia tutte le mie potenze,

²⁹⁰ Tra l'altro Valentino, nel *Faust*, è il nome del fratello di Margherita.

Altro mito a cui si riferisce probabilmente Svevo è quello di Don Giovanni cui rimanda anche l'onomastica de *La rigenerazione* con i personaggi di Giovanni Chierici e di Anna. Un suggestivo collegamento fra il mito di Faust e quello di Don Giovanni può essere rappresentato dall'opera di Kierkegaard *Aut Aut*. Nel febbraio 1945 la biblioteca di Italo Svevo nella Villa Veneziani è completamente distrutta dai bombardamenti. Nel 2011, all'interno del fondo librario del genere di Svevo, Antonio Fonda Savio, donato tra il 1991 e il 1994 dalla moglie Letizia al Dipartimento di Italianistica, sono riportati alla luce dallo studioso Simone Volpato settantuno libri con nota di possesso di Ettore Schmitz che si aggiungono ai quaranta già in possesso del Museo Sveviano di Trieste. Tra di essi, oltre a volumi di Rilke, Flaubert, Tozzi, Croce e Boccaccio, spicca *Aut-aut* di Kierkegaard (pubblicato in due volumi nel 1843) in un'edizione in lingua originale del 1909, nel quale si possono notare svariate sottolineature.

Nel trattato si pone la coppia oppositiva vita «estetica» e vita «etica» e due poli dell'arco dialettico della seduzione, Faust e Don Giovanni. Alla figura di Don Giovanni, Kierkegaard dedica la parte di *Aut-aut* intitolata *Gli stadi erotici immediati, ovvero il musicale erotico*. Don Giovanni, inconsapevole delle sue colpe, incarna l'amore sensuale inteso anche come un calarsi interamente nell'immediatezza e nel momento presente. Faust al contrario, seduttore psichico, incarna la conoscenza, il potere dissolutore del dubbio; il patto demoniaco stretto con Mefistofele costringe Faust alla ricerca inesausta della conoscenza. Faust è seduttore cerebrale e ama una donna sola, Margherita: egli si abbandona all'eros spinto dalla disperazione e in questo amore puro trova un istante di tregua di fronte alla *cupio dissolvi*.

ma egli è impotentissimo a nulla muovere che sia fuori di me; e però io incresco a me stesso; la morte mi è desiderabile e odiosa la vita.²⁹¹

Dal momento in cui Faust cede all'offerta del demonio decide di dare sfogo ai desideri più sfrenati proprio come Giovanni dopo aver deciso di affrontare l'esperimento medico:

Faust. La natura si è chiusa dinanzi a me; il filo del pensiero è lacero, e da gran tempo ho a schifo ogni scienza. Saziamo le nostre ardenti passioni nel golfo delle sensualità; e l'inferno prepari i portenti che sa con le arcane sue arti operare; battiamoci dove più incalza la corrente del tempo; voliamo con la ruota della fortuna, e dolore e piacere, conseguimento e sazietà si avvicinino quanto sanno senza riposo. L'uomo non dimostra la sua natura fuorché in un perpetuo affaccendarsi.²⁹²

Il conciliabolo di medici sognato da Giovanni ha tutti i caratteri infernali della cucina della strega che dovrà compiere il prodigioso ringiovanimento di Faust che, spaventato dalla natura esoterica e non scientifica del procedimento, chiede a Mefistofele se esista un altro metodo per conservare la gioventù:

Faust. Io ho schifo di questi pazzi arredi e queste stregherie. Che salute puoi tu promettermi fra sì fatta congerie di frenesie e di sozzure? Ho io bisogno del consiglio di una femmina decrepita? e potrà una sudicia broda levarmi di dosso trent'anni? Oh, me misero se tu non sai altro partito! Io sono già fuori di speranza. Non può la natura provvedere, o non saprebbe un nobile Spirito trovare qualche balsamo?

Mefistofele. Tu torni al tuo senno! Sì veramente, vi è un modo naturale di ringiovanire, ma leggesi in altro libro, ed è uno strano capitolo.

Faust. Io vo' saperlo.

Mefistofele. Or bene: egli è un modo che non richiede né oro, né medico, né incantesimi. Esci lesto alla campagna; datti a zappare e a spaccar legne: contieni te e il tuo animo dentro la siepe del tuo podere; usa cibi semplici e parchi; vivi fra le bestie come bestia, e non avere a sdegno d'ingrassare tu stesso il solco che mieti. In questa guisa, credi a me, tu durerai giovane sino agli ottant'anni.

Faust. Io non sono avvezzo a simil cosa: né mai saprei indurmi a torre la zappa in mano. Un vivere stretto e uniforme non va alla mia natura.²⁹³

²⁹¹ J. W. Goethe, *Faust*, a cura di Mario Apollonio e Renato Maggi, Milano, Edizioni Bietti, 1960, p. 29.

²⁹² *Ivi*, p. 32.

²⁹³ *Ivi*, p. 44.

E come l'operazione de *La rigenerazione*, anche la metamorfosi di Faust comporta l'immediato risveglio della libido e la trasfigurazione di ogni donna giovane nell'immagine del proprio desiderio:

Mefistofele. No, no: vieni, ch  tu vedrai fra poco in carne e in ossa dinanzi a te il modello di tutte le donne. (*Fra s .*) Con quel beverone in corpo tu vedrai tosto Elena in ogni femmina.²⁹⁴

Inoltre lo smarrimento di Giovanni alla fine del primo atto dovuto all'evocazione dell'antica fidanzata Margherita, ingiustamente rinnegata, non pu  non ricordare il momento in cui Faust, durante la Notte di Valpurga,   investito dalla visione allucinatoria di Margherita in carcere:

Faust. Mefisto, vedi tu l  lontano una bella e smorta fanciulla, che si sta tutta sola in disparte? Ella si ritrae lenta lenta, e all'andare direbbesi che avesse i piedi ne' ceppi. In verit  a me pare ch'ella somigli alla buona Margherita.

Mefistofele. Deh, lascia andare! ch  non ne esce alcun bene. La   una figura magica, inanimata, un idolo. Male ne piglia a chi le si pone innanzi: quell'assiderato suo sguardo assidera il sangue, e l'uomo n'  rapidamente convertito in sasso. Tu hai certo udito narrare di Medusa.

Faust. Veramente son gli occhi di un morto, che non furono chiusi da una mano benevola. Quello   il seno che Ghita mi ha concesso; quello il soave corpo di lei!

Mefistofele. Quello   tutto stregoneccio, o pazzo che sei, da lasciarti cos  subito affascinare! Sappi che a ciascuno ella sta innanzi in forma della donna ch'egli ama.²⁹⁵

Del resto a partire dalla scena della cantina di Auerbach a Lipsia, in cui Faust e Mefistofele si uniscono a un'allegria brigata di bevitori, e proprio nella scena della Notte di Valpurga il sogno rappresenta uno dei motivi fondamentali dell'opera goethiana²⁹⁶. Lo stesso Faust nel corso dell'opera cade spesso in preda a visioni oniriche che con difficolt  riesce a distinguere dalla realt  o dai ricordi:

Mefistofele. Volteggiategli ora d'intorno con giocose immagini di sogni: sommergetelo in un mare d'illusioni. [...] Ora, Faust, sogna a tua posta fino a che ci rivegiamo.

²⁹⁴ *Ivi*, p. 49.

²⁹⁵ *Ivi*, p. 83.

²⁹⁶ «*Faust e Mefistofele.* Nel paese de' sogni, nel regno/Degl'incanti or mettiamo i vestigi.» *Ivi*, p. 76.

Faust (svegliandosi). Sono io un'altra volta deluso? Dov'è lo stuolo degli spiriti? dove i fantasmi? Fu un bugiardo sogno quel diavolo?²⁹⁷

Faust. Sì, son desto! — Continuate a danzarmi intorno, deliziose immagini, care creazioni dei miei occhi, sogni o memorie! Gioje ineffabili! Così fui felice altra volta!

Attraverso i rami dolcemente agitati, l'acqua scorre silenziosa; da ogni parte sorgenti

cristalline, onde d'argento invitano al bagno. Membra piene di gioventù e di vita, il mobile specchio in doppia immagine riflette agli sguardi incantati. O sogni! O gioje! Giovani fanciulle s'immergono nelle onde, lascive ed allegre, e nuotano coraggiosamente o sulle umide sabbie corrono paurose, fuggenti! — Chi può ridire le loro grida, le follie, le contese! — Queste fanciulle dovrebbero rendermi felice, io credo.²⁹⁸

Non bisogna dimenticare che Mefistofele è al centro di una delle ultime annotazioni di Svevo: in questa pagina autografa²⁹⁹ contenuta in un foglio della *Prefazione* (uno dei frammenti narrativi del quarto romanzo) Svevo affronta ancora una volta il tema del ritorno alla giovinezza ma in una chiave profondamente pessimista. Adesso, pur disprezzando la condizione senile, rifiuterebbe l'offerta del demonio perché, al contrario di Giovanni Chierici, non desidera ripetere gli anni già vissuti che lo hanno portato nella condizione attuale:

È l'ora in cui Mefistofele potrebbe apparirmi e propormi di ridiventare giovine. Non accetterei. Rifiuterei sdegnosamente. Lo giuro. Ma che cosa gli domanderei allora io che non vorrei neppure essere vecchio e che non desidero di morire?[...] È una fortuna che Mefistofele per me non si scomoderà. Ma se pure venisse ora che debbo attraversare il corridoio buio per recarmi a letto gli direi: Dimmi tu che sai tutto quello che debbo domandare. E gli abbandonerei l'anima mia solo se m'offrisse una cosa molto nuova, una cosa che mai conobbi perché non vi sono giorni della mia vita che vorrei rifare ora che so dove mi condussero. Non verrà. Io lo vedo seduto nel suo inferno che si gratta la barba imbarazzato.³⁰⁰

Ne *La rigenerazione* dunque l'operazione prima ancora che come un vero e proprio intervento medico è presentata da un lato in termini di inverosimiglianza,

²⁹⁷ *Ivi*, p.28.

²⁹⁸ *Ivi*, p. 137.

²⁹⁹ I. Svevo, *Aggiunte*, in ID., *Il vegliardo*, cit., p. 165.

³⁰⁰ *Ibidem*.

capaci di spalancare un dramma di impostazione classica a orizzonti fantastici, dall'altro come un processo della coscienza.

E tale valore è confermato fin dalla scena sesta del primo atto in cui, attraverso un virtuosistico procedimento di slittamento semantico, in uno scambio di battute fra il medico Raulli, Anna, e Guido il termine "spirito" assume qui, di battuta in battuta, il significato di "ingegno", "senso dell'umorismo", "alcol", e infine "psiche".

Questo dialogo è chiaro esempio della maestria sveviana nel giocare con le potenzialità espressive e ironiche della parola teatrale: egli riesce a conferire un carattere e un linguaggio proprio a ogni personaggio, costruendo un testo corale, che non resta piattamente schiacciato sulla figura del protagonista.

Raulli. [a Guido] È un giovine che ha dello *spirito*, costui. Sbaglia solo per ignoranza.

Anna (ammirando). Ma è un giovine di *spirito*!

Raulli. Peccato che in medicina per lo *spirito* non ci sia posto. Lo impieghiamo solo per conservarci delle parti anatomiche. Ah, ah, ah! (*Ride.*)

Guido (ride con sforzo). Buonissima.

Raulli. E a me lo *spirito* non piace. Per me vale la legge americana. Proibizionismo. (*Ride di nuovo soddisfatto.*)

Guido (ride). Anche questa è buonissima.

Raulli. Io credo poi che l'operazione del ringiovanimento non possa essere altro che un *atto di spirito*. Ah! Ah! Ah!

(p. 29)

L'ultima accezione nella sua ambiguità, appare la più illuminante.

Queste osservazioni mi spingono ad approfondire un'acuta intuizione di Claudio Magris che intravede nell'operazione «un'allusione ironica alla psicoanalisi»³⁰¹: a partire da quest'idea è possibile rintracciare nel testo di Svevo una serie di elementi che possono condurci a ritenere l'intervento di ringiovanimento una metafora dell'analisi freudiana.

Se l'intervento di ringiovanimento ne *La rigenerazione* condivide con la psicoanalisi la fallacia curativa, dall'altra parte però ha in comune con essa il potere di far riemergere il rimosso e di far rivivere il passato: come Giovanni non riesce a ringiovanire con l'operazione, così Zeno Cosini non guarisce attraverso la cura del

³⁰¹C. Magris, *La scrittura e la vecchiaia selvaggia: Italo Svevo*, in ID., *L'anello di Clarisse: grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino, Einaudi, 1984, p. 198.

Dottor S. Entrambi acquisiscono però la propria capacità d'indagine e, mettendo a fuoco gli eventi lontani come i presbiteri, riescono a veder chiaro nel loro passato.

Il vecchio definirà, dopo l'intervento, il proprio stato di ringiovanimento «una luce che abbacina³⁰²»; una luce che, come ha osservato Saccone, «acceca e rivela; ch'è tale ed altro: luce nera, che fa emergere mostri, vedere e poi desiderare di non più vedere, di negare la visione»³⁰³. E non a caso alla fine del dramma, proprio come era avvenuto per Zeno nella *Coscienza*, il malato rinuncerà, o meglio, rifiuterà la cura spaventato dal troppo aver visto.

Non sembra azzardato instaurare un parallelismo fra Edoardo Weiss, che consigliò a Bruno Veneziani di curarsi a Vienna presso Freud, e il Guido Calacci de *La rigenerazione*: proprio come Guido, Weiss nel 1910 aveva solo 21 anni e i suoi studi di medicina erano al loro principio. Inoltre nella diffidenza di Rauli è possibile intravedere lo scetticismo che, come ha sottolineato David³⁰⁴, ancora negli anni Venti in Italia pesava sul trattamento psicoanalitico. E lo stesso sentimento ambivalente che Svevo ha dimostrato nei confronti delle teorie freudiane è possibile osservarlo nelle pieghe del testo teatrale dal momento in cui l'intervento di ringiovanimento è sì presentato come un evidente inganno a opera di un ciarlatano ma anche come un mezzo capace di innescare un processo psichico di straordinaria complessità.

Un altro aspetto che accomuna la cura psicanalitica all'operazione di ringiovanimento è senza dubbio quello economico. Nelle lettere in cui Svevo descrive il percorso terapeutico di Bruno Veneziani si può notare un'insistenza particolare sulla spesa considerevole che il cognato ha dovuto affrontare senza poi ottenere risultati tangibili. La stessa preoccupazione per l'esborso economico e per il buon esito dell'operazione assilla il protagonista de *La rigenerazione*.

Nelle lettere sveviane possiamo leggere in particolare due passi significativi a questo proposito:

³⁰² Il termine “abbacinare” è ricorrente nelle pagine sveviane. Significativo il passo della *Coscienza* in cui, proprio come ne *La rigenerazione* si associa il sole alla giovinezza: «Molto, molto sole, tanto da abbacinare! Da quella ch'io credevo la mia giovinezza mi perveniva tanto di quel sole ch'era difficile dubitare non fosse dessa.» I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 1054. Anche in *Vino generoso* Svevo ricorre a questa espressione associata al sogno: «Fui dapprima abbacinato da quella realtà in cui mi parve che tutto fosse svisato e falsato. E dissi a mia moglie che pur doveva saper tutto anche lei: – Come potremo ottenere dai nostri figliuoli il perdono di aver dato loro questa vita?» in I. Svevo, *Vino generoso*, cit., p. 146.

³⁰³ E. Saccone, *Il poeta travestito*, cit., p. 219.

³⁰⁴ M. David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, cit.

Vorrei dirle la mia esperienza sui risultati della cura psicoanalitica. Dopo anni di cure e di *spese*, il dottore dichiarò che il soggetto era incurabile. [...] A ogni modo fu una diagnosi che *costò troppo*³⁰⁵;

Per esattezza debbo aggiungere che il Freud stesso dopo anni di cura implicant *gravi spese*, congedò il malato giudicandolo inguaribile. Anzi io ammiro il Freud, ma dopo tanta vita perduta mi lasciò un'impressione disgustosa³⁰⁶.

Il personaggio di Giovanni esprime i suoi dubbi sul buon esito dell'operazione collegandoli alla questione del denaro che dovrà spendere. L'ottenimento della giovinezza, che aumenterà la quantità di tempo da vivere a disposizione del protagonista, dipende quindi da una proporzionale perdita di denaro:

Giovanni. [...] Se fosse solo per questo io certo non mi sobbarcherei al rischio e alle *spese* di un'operazione. La *spesa* è fortissima. Guarda! (*Leva di tasca un libriccino e vi cerca una pagina.*) Tu dici che l'operazione conserva il suo effetto per dieci anni. Ebbene, se così fosse, se cioè durasse per interi dieci anni a 365 giorni da 24 ore, la giovinezza mi costerebbe 82 centesimi e sette decimi all'ora.
(pp. 59-60);

Giovanni. E allora io non faccio adesso l'operazione. Dacché ho abbandonato gli affari ho giurato di non fare mai più dei cattivi affari. Ho tutto il giorno di tempo io e posso dunque pensarci. Tu mi spiegasti che con l'operazione si ringiovanisce esattamente del 20 per cento.
(pp. 62-63)

Boncini. Ella non rimpiange di aver *speso* tanto per quell'operazione? Questo, questo è il nodo della questione.

Giovanni. Io me ne infischio che Lei abbia a farsi operare o meno. Io non ci guadagno nulla. Ma giacché Lei cortesemente me ne fa domanda Le confesserò ch'io ancora fermamente credo che il dottor Giannottini *domandi troppo per la sua operazione. È un grosso imbrogliatore.*
(p. 91)

Nei primi due passaggi sopracitati, insieme alla questione della spesa per l'operazione (che come è stato già accennato rafforza il legame tra la psicanalisi e l'intervento), viene introdotto il parallelismo tra tempo e denaro, che permea l'intero testo teatrale, anche in riferimento ai due temi di sonno e veglia.

³⁰⁵ Lettera di Italo Svevo a Jahier del 1 febbraio 1928. *Carteggio con James Joyce, Eugenio Montale, Valery Larbaud, Benjamin Cremieux, Marie Anne Commene, Valerio Jahier*, cit., p. 248.

³⁰⁶ Lettera di Italo Svevo a Jahier del 27 dicembre 1927. *Ivi*, p. 243.

Giovanni. Ebbene! A me sembra che questa giovinezza sia un po' *cara*. E la *spesa* si fa piú grave quando pensi che quando dormo che cosa me ne faccio io della giovinezza? Potrei farne senza.

Guido. Dormirà di piú, zio.

Giovanni. Tanto peggio. Aumenterà la *spesa* ingente per le ore di veglia.

(p. 60)

Il problema del denaro è per Giovanni così stringente da intromettersi anche nel suo primo sogno:

Giovanni. La visita vi sarà pagata, non dubitate.

Raulli. E non badate alla *spesa*. È piccola.

Giovanni. Non mi pare. [...] E la *spesa* non si potrebbe ridurre?

Raulli. State contento che sia tanto modica.

(p. 77)

Come l'avaro molièriano, Giovanni monetizza ogni aspetto della sua vita: dalla sessualità, che si indirizza sempre più frequentemente nel corso del dramma verso l'ambizione al possesso di donne giovani, agli affetti familiari³⁰⁷.

Il personaggio di Giovanni, come quello di Arpagone, è caratterizzato da un doppio movimento psicologico: da un lato desidera recuperare la giovinezza mediante il congiungimento con una ragazza (e con l'operazione nel caso di Giovanni), dall'altro non teme di alienarsi l'affetto della figlia, che egli percepisce come minacciosa e castratoria rispetto ai suoi rinnovati istinti vitalistici. Il denaro è il mezzo con cui queste figure maschili possono acquistare la giovinezza, mettendosi sullo stesso piano dei propri figli e gareggiando con loro in una disperata quanto ridicola lotta per il territorio di caccia e per la vita.

³⁰⁷ È un tratto che Giovanni condivide con Enrico Biggioni che col denaro spera di comprare la fiducia e l'amicizia dei familiari di Emma. Inoltre anche Enrico monetizza il tempo:

«*Enrico (guarda l'orologio).* Io ho trovato un piccolo libro di un dotto protestante che propugna l'abolizione del lutto. Ha degli argomenti magnifici. Che ne dice? Potrei offrirlo in dono alla signora Emma? [...] È interessantissimo. Si figuri che l'autore ebbe la pazienza di calcolare *quanto annualmente costi alla nazione inglese il lutto*. Per ogni morto inglese si calcola che in media tre persone prendano il lutto, sieno perciò condannate ad una vita ridotta. Una quantità enorme di persone che lavorano meno vestono meno o troppo e tutti i vedovi e le vedove cessano di fare dei figli legittimi. Pensi che danno! [...] Con quello spirito pratico degli inglesi l'autore propone che il lutto sia abolito subito dopo i funerali ma che in compenso ogni anno, per un'ora intera, in una domenica da stabilire, *quando il tempo non costa nulla*, tutta la nazione pensi ai propri morti.» (p. 83-84)

Giovanni. Non c'è nessuno che intenda e scusi le cose come me. Ma è dura di esser vissuti sí a lungo per sentirsi augurare la morte dalla propria figliuola. È dura! Dopo che *spesi* tutta la mia vita per la mia famiglia! Se è da poco che cessai di lavorare per loro.
(pp. 57-58)

È chiaro che il tema del denaro è tipico del teatro naturalista cui Svevo si ispira, ma l'autore lo arricchisce, ponendo al centro della riflessione il problema della spesa del tempo piuttosto che dello spreco di soldi.

La monetizzazione del tempo, che ricorre nelle parole di Giovanni, è uno degli esempi di metafore toccato da Lakoff e Johnson in *Metafore della vita quotidiana*: involontariamente, il protagonista del dramma sveviano fa uso di espressioni quali «perdere tempo»³⁰⁸, che possono apparire incidentali ma che in realtà rivelano la vera concezione dei rapporti umani e della vita del vecchio. L'acutezza dello Svevo drammaturgo risiede nel dotare ogni personaggio di un suo specifico linguaggio, ricco di metafore strutturali (secondo Lakoff e Johnson quelle in cui un concetto è metaforicamente strutturato in termini di un altro legate al peculiare ambiente culturale di ciascuno)³⁰⁹.

Non è un caso che Giovanni sia un commerciante in pensione: poiché era abituato a gestire persone e situazioni in un'ottica aziendale, tenta adesso di riproporre lo stesso *modus vivendi* nella quotidianità familiare.

Lakoff e Johnson sottolineano come la maggior parte del nostro normale sistema concettuale è strutturato in forma metaforica e come «ogni esperienza ha luogo all'interno di un vasto retroterra di presupposizioni culturali»³¹⁰.

I due studiosi americani dedicano alcune significative pagine del loro saggio proprio alle metafore utilizzate nella cultura occidentale industrializzata e legate al tempo: esse sembrano intrattenere con il testo sveviano non pochi punti di contatto:

Per avere un'idea di come le espressioni metaforiche nel linguaggio quotidiano possono farci intuire la natura metaforica dei concetti che strutturano le nostre attività quotidiane, consideriamo il

³⁰⁸ «*Giovanni*. Ma scusi. Io non ci ho niente in contrario. La Sua compagnia mi fa piacere. Ma non capisco. Ella è un commerciante e *perde a questo modo il Suo tempo?* *Enrico*. Oggi non ho molto da fare. Eppoi, capirà che per me non è una *perdita di tempo* di stare con Lei». (p. 101).

³⁰⁹ Uno degli esempi più interessanti in questa prospettiva è, come abbiamo visto, l'uso da parte di Enrico Biggioni delle metafore legate all'area semantica della guerra e dell'assedio per descrivere le relazioni interpersonali.

³¹⁰ G. Lakoff, M. Johnson, *Metafora e vita quotidiana*, a cura di Patrizia Violi, Milano, Espresso Strumenti, 1982, p. 76.

concetto metaforico il tempo è denaro. [...] Nello stesso modo in cui noi agiamo come se il tempo fosse una merce pregiata e una risorsa limitata, così concepiamo il tempo nello stesso modo. In tal modo comprendiamo e viviamo il tempo come qualcosa che può essere speso, perso, pianificato, investito saggiamente o male, risparmiato o sprecato³¹¹.

Che l'operazione cui in effetti Giovanni si sottopone sia in realtà inefficace ne dà prova la didascalia con cui si apre il secondo atto:

Giovanni entra con un sigaro in bocca. È vestito molto più accuratamente che nel Primo atto ed è anche rasato e pettinato. Cammina più deciso ma con qualche sforzo. Entra da sinistra ed esce da destra. Urta col ginocchio su un tavolo, procede poi zoppicando e invecchiato.
(p.80)

Per quanto Giovanni tenti grottescamente di apparire più energico e sano rispetto all'atto precedente, egli tradisce la propria età anagrafica e la fragilità del suo corpo. In una sola, breve didascalia Svevo riesce a restituire, senza scambi di battute, il fallimento e l'impostura dell'operazione. Subito dopo però, nel dialogo fra la serva Rita e il futuro marito Fortunato, affiora che un'alterazione nel comportamento di Giovanni è intervenuta: il vecchio ha iniziato a insidiare con una certa molesta insistenza proprio la Rita che nel sogno i medici gli offrivano come premio per la ritrovata giovinezza.

Non sappiamo se a condizionare l'atteggiamento di Giovanni sia stato l'effetto *placebo* dato dall'intervento chirurgico o piuttosto la visione onirica che ha conferito forma concreta ai desideri del vecchio.

Rita. Quel vecchio maiale.

Fortunato. Brava! Quel vecchio maiale!...

Rita. Era il nostro caro, buon vecchio delle cui imbecillità ci si divertiva tanto ad onta della sua avarizia ed ora è un vecchio maiale le cui imbecillità fanno schifo.

Fortunato (ridendo). Ma è tanto aggressivo?

Rita. È un falsone! Persino in presenza della signora Anna trovò il modo di accarezzarmi. Iersera mi domandò a quando sarebbero state le nozze e parlando mi prese la mano. Poi da lì pian pianino s'arrampicò sul braccio fino alla spalla. Provava.

Fortunato. Che cosa provava?

³¹¹ *Ivi*, p. 23-24.

Rita. Ho capito che provava perché qualche giorno fa mi trovò sola, mi disse che m'amava come una figlia, che avrebbe tutelata la felicità della mia famiglia come un padre...

Fortunato. Ma bene, per Dio.

Rita. Improvvisamente mi domandò di poter provare. Proprio così disse, e tentò subito di darmi un bacio in bocca. (*Forbendosi la bocca.*) Schifoso! in bocca! Con quella bocca sdentata!

Fortunato. Finché ti fa schifo non c'è nulla di male. (*Eppoi.*) E come andò la prova?

Rita. Che ne so io? Venne la signora Anna e lui per darsi un contegno si mise a drizzarsi il colletto. Era malsicuro e molto rosso. Io me ne accorsi ma non la signora Anna. Pare ch'essa da molti anni non guardi in faccia suo marito. Si capisce.

Fortunato. Non agitarti, cara mia. Io non ci credo a quell'operazione voluta da quel gran dottore ch'è il signor Guido. Hai pur visto che i denti non gli sono ricresciuti e senza denti non si mangia, sai. Io lo terrò d'occhio. Quando vedessi che l'operazione lo ringiovanisse sul serio, gli desse quell'aspetto che io mi so, avviserei la signora Anna perché lo metta all'ordine.

(pp. 80-81)

Giovanni attraverso la cameriera vuole mettere alla prova la buona riuscita dell'intervento senza accorgersi del disgusto che nella ragazza genera la sua bocca sdentata e la sua condotta sconveniente. Il fatto che egli, ipocritamente, voglia mascherare le attenzioni verso Rita con un innocente affetto paterno ci riporta da un lato al sogno, già analizzato, del signor Aghios in *Corto viaggio sentimentale*, dall'altro al capitolo *Psico-analisi* della *La coscienza di Zeno* in cui è descritto il tentativo da parte di Zeno di conquistare Teresina, la figlia di un mezzadro. Anche il protagonista della *Coscienza* vuole mettere alla prova l'efficacia della cura, in questo caso quella psicoanalitica, attraverso l'atto sessuale.

Già nel romanzo inoltre sono presenti i motivi del denaro come mezzo per ottenere le attenzioni desiderate da parte di una donna di classe inferiore e del rifiuto da parte della ragazza che ribadisce, senza alcun tatto, l'anzianità del corteggiatore.

L'anno prima Teresina m'era sembrata tuttavia una bimba e non avevo avuta per lei che una *simpatia sorridente e paterna*. [...] *Se non ci fosse stata quella maledetta cura e la necessità di verificare subito in quale stato si trovasse la mia malattia*, anche quella volta avrei potuto lasciare Lucinico senz'aver turbata tanta innocenza. [...] Poi tentai di ritornare a Teresina e le misi in mano niente meno che *dieci corone*. Era il primo *attentato*! L'anno prima, a lei e ai suoi fratellini, per esprimere loro il mio affetto paterno, avevo messo nelle

manine solo dei centesimi. *Ma si sa che l'affetto paterno è altra cosa.* [...] Ritornai a lei e subito l'afferrai per l'avambraccio sul quale salii con la mano, lento, verso la spalluccia, studiando le mie sensazioni. *Grazie al cielo non ero guarito ancora!* [...] dissi: – Hai lo sposo? Dovresti averlo. E peccato tu non l'abbia già! Sempre allontanandosi da me, essa mi disse: – *Se ne prendo uno, sarà certamente più giovine di lei!*³¹²

Il risveglio dei sensi dopo l'operazione genera nella coscienza del protagonista de *La rigenerazione* uno spaesamento profondo che esaspera il conflitto fra morale e desiderio.

Nella scena ottava del secondo atto avviene un confronto fondamentale per comprendere il disorientamento di Giovanni: Guido ha organizzato un incontro tra lo zio e il signor Boncini, un anziano triestino che desidera osservare gli effetti dell'operazione di ringiovanimento su Giovanni, prima di sottoporvisi lui stesso. Chierici, che oramai si sente estraneo al mondo senile e ha assunto lo stesso atteggiamento sprezzante dei giovani, tratta l'ospite con insolenza. Allo stesso tempo percepisce la singolarità della propria condizione e l'impossibilità di collocarsi sia nella categoria dei giovani che in quella dei vecchi.

Inoltre il signor Boncini, in modo diretto, pone Giovanni di fronte alla questione sessuale quando vuole sapere se con la ritrovata giovinezza egli ha recuperato anche l'ardore e la capacità di conquistare le donne. La maschera della rispettabilità continua a essere esposta da Giovanni con un'insistenza esasperata e sospetta dal momento in cui dichiara una rettitudine che sappiamo fasulla e manifesta il suo disappunto di fronte alla schiettezza dell'interlocutore.

Boncini. Capisco che non l'ha fatto per me ma pure a me sembra che anch'io merito un po' la Sua considerazione. Abbiamo la stessa età. C'è una sola differenza fra noi due. Lei è operato ed io non lo sono. Ma fra persone della stessa età ci si dovrebbe amare. Dove si va a finire se anche Lei vecchio tiene per i giovini? I giovini avrebbero tutto, anche l'appoggio dei vecchi.

Giovanni (rabbonito). Io (*esitante*) non Le voglio male. Vede che mi presto ad aiutarla. Ma io non posso più tenere per i vecchi. Non dico di tenere per i giovini. Se sono giovine sono anche vecchio. Insomma... Si faccia operare eppoi veramente staremo insieme. Saremo della stessa classe.

Guido. Certo adesso la Società si divide in giovani vecchi e vecchi giovani. [...]

³¹² I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., pp. 1068-1069.

Giovanni. Io non sapevo neppure quello che fosse la giovinezza. La ritrovai! *Venne a me calda e dolce. Ora ricordo come era. Come ricordo! (Assorto.)*

Guido. Bravo, zio.

Boncini. Scusi! Veniamo alla cosa principale. Come va con le donne?

Giovanni. Con che cosa?

Guido. Con le donne.

Giovanni. Le donne? Perché mi parla delle donne? Che c'entrano le donne? Io posso essere un giovine, *ma sono sempre un giovine rispettabile.*

Boncini (disperato). Anche dopo l'operazione?

Giovanni. Più che mai. [...] La mia giovinezza voglio sia tutta dedicata alla virtù.

(pp. 93-94)

In questa prospettiva, particolarmente significativa è la battuta con cui si apre la scena nona nella quale Giovanni, istituendo una sintomatica analogia tra istinto sessuale e crimine, addita il Boncini come un potenziale uxoricida³¹³.

Giovanni (ha inforcato gli occhiali e legge un po' nervosamente). Un altro che ammazza la moglie. Il danno viene tutto dal sesso. Quanto migliori sarebbero gli uomini se non avessero sesso. (p. 95)

Vedremo come nel sogno che chiosa l'atto secondo sarà proprio Giovanni ad accettare di uccidere Anna in cambio dei favori sessuali di Rita.

Oltre alla questione erotica nel dialogo fra Guido, Giovanni e il Boncini è introdotto il motivo del ricordo, un nucleo tematico cardinale intorno a cui ruota l'intero dramma e le speculazioni dell'ultimo Svevo anche in campo narrativo.

Giovanni. Io non sapevo neppure quello che fosse la giovinezza. La ritrovai! *Venne a me calda e dolce. Ora ricordo come era. Come ricordo! (Assorto.)*

(p. 92)

Nello scambio di battute che occupa la scena nona Giovanni esplicita la particolarissima sensazione che l'operazione di ringiovanimento gli ha procurato:

Giovanni. E allora voglio tranquillarmi e credere che domattina quando mi desterò ritroverò lo stesso calore, lo stesso amore per la vita, la stessa luce. Sì! Io *la chiamerei luce: Una cosa che abbacina.*

³¹³ Come si è già visto questo binomio è presente anche in *Corto viaggio sentimentale* e nel sogno di *Vino generoso* dove è istituito un tribunale.

[...] Ebbene quel Boncini voleva sapere da me come andasse con le donne. Io gli dissi che delle donne io non sapevo nulla. Mi dispiace di confessarlo: Io non dissi l'esatta verità. [...] *Subito io cominciai a sognare.* Subito, subito.

Guido. Subito? Dopo l'operazione? Subito?

Giovanni. Sì, subito. *Io fino allora vivevo proprio nelle ventiquattro ore della giornata. Tutt'ad un tratto ne saltai fuori.*

Guido. *Ne saltaste fuori!*

Giovanni. *Io, infatti, vivo pochissimo nelle ventiquattro ore di oggi. Come sento le piante dei miei piedi, così sento tutto il mio passato. Non posso dire che lo ricordo perché non basterebbe di dire così. Io lo vivo. Vivo la mia gioventù. Quell'altra, dico, non questa.*

Guido (esitante). Quell'altra?

Giovanni (sognando). *E d'un balzo saltai a rivivere il mio proprio matrimonio. In tutti i particolari. E anche prima. Il primo pensiero di sposare mia moglie. Lasciare Pauletta e sposare Anna. [...] Adesso che ci ripenso trovo ch'è una storia strana, incredibile. Sto guardandola, stupefatto, come se non fosse avvenuta a me, come se non avessi fatto tutto io, io stesso. Non c'è nulla di male, sai. Nella mia vita non c'è nulla di male. Se non è male ch'io dovevo sposare Pauletta e che finii con lo sposare Anna. [...] Boncini non m'avrebbe inteso se gli avessi confessato ch'io alle donne oramai penso ma intanto solo alle donne ch'erano giovini quando io ero giovine. Come dirò? La mia vita si ribalta. Il ricordo mi riporta all'inizio di questa vita. Tu che te ne intendi di quest'operazione non credi che sia proprio così che si ritorni agli esordii? Prima si guarda e si ricorda eppoi ci si salta dentro?*

(pp. 96-97)

Il tempo diventa un luogo in cui è possibile muoversi liberamente; il passato è uno spazio in cui è permesso saltare; la linea del tempo ha smarrito la direzione e la sua velocità non sembra più oggettivamente misurabile. Svevo, come poi farà nei suoi ultimi frammenti narrativi, esprime in questo dialogo la propria concezione del tempo che si oppone all'implacabile oggettività della durata e riporta il senso del passare del tempo entro i confini della coscienza individuale.³¹⁴

L'operazione ha dunque spalancato le porte all'inconscio, ha sbalzato Giovanni all'indietro e ancor di più dentro se stesso, tanto da risucchiarlo e fargli perdere la cognizione dei confini fra sogno e veglia, presente e passato.

³¹⁴ In queste riflessioni sul tempo è possibile rintracciare l'influsso del pensiero di Bergson e in particolare le tesi esposte nel *Saggio sui dati immediati della coscienza*. Per il filosofo francese ciò che un orologio misura non è l'intervallo di tempo in quanto tale, ma semplicemente una porzione di spazio, delimitata da due posizioni delle lancette. Le equazioni della fisica non riescono a "catturare" il movimento concreto in se stesso ma solamente la sua proiezione in una traiettoria spaziale, pensata come una linea divisibile all'infinito.

È come se, smarrita la capacità di decifrare correttamente la realtà esterna, egli fosse accecato da una luce che gli permette di vedere in modo più lucido entro la coscienza e la memoria.

L'attualizzazione dei ricordi sulla scena teatrale ci rimanda alle tesi freudiane e in particolare al saggio del 1914 *Ricordare, ripetere, rielaborare* in cui la reiterazione di un'azione corrisponde alla rievocazione di un pezzo di vita vissuta.

Possiamo dire che l'analizzato non ricorda assolutamente nulla degli elementi che ha dimenticato o rimosso, e che egli piuttosto li mette in atto. Egli riproduce quegli elementi non sotto forma di ricordi, ma sotto forma di azioni; li ripete, ovviamente senza rendersene conto.³¹⁵

Naturalmente ci deve interessare in primo luogo il rapporto di questa coazione a ripetere con la traslazione e con la resistenza. Ci rendiamo subito conto che la stessa traslazione rappresenta un elemento della ripetizione, e che la ripetizione è la traslazione del passato dimenticato, non soltanto sulla persona del medico ma su tutti gli altri ambiti della situazione attuale. [...] Tanto maggiore è la resistenza, tanto maggiore è la misura in cui il ricordare viene sostituito dal mettere in atto (ripetere)³¹⁶.

Le considerazioni sul meccanismo del ricordo, in quanto ripetizione, subiscono una costante evoluzione lungo tutto l'arco della ricerca psicoanalitica di Freud e sono strettamente legate al meccanismo della rimozione e al concetto di transfert. Secondo Freud la ripetizione patologica in età adulta non è altro che una regressione a modalità infantili, e dunque alle fasi dello sviluppo psicosessuale.

Sebbene ricondurre in modo diretto le meditazioni di Svevo sul funzionamento della memoria alle teorie freudiane possa apparire forzato, è innegabile che l'autore triestino abbia sviluppato, traducendolo in linguaggio narrativo e teatrale, un processo di grande complessità molto simile a quello individuato dallo psicoanalista austriaco.

È doverosa però una premessa: Svevo sembra rifuggire il legame che Freud in particolare nei *Tre saggi sulla teoria sessuale* instaura fra ripetizione e regressione infantile. Del resto, in una illuminante pagina di *Corto viaggio sentimentale*, egli attraverso le parole del signor Aghios, dichiara tutta la sua diffidenza riguardo

³¹⁵ S. Freud, *Ricordare, ripetere, rielaborare*, in ID., *Opere*, cit., vol. VII, pp. 355-356.

³¹⁶ *Ivi*, p. 356-57.

all'assoluta centralità che Freud attribuisce alle esperienze infantili, rivendicando per contro il rilievo psichico che possono avere eventi vissuti in età matura:

Lo studente parlava dell'origine delle malattie nervose e della cura delle stesse mediante la psicanalisi. Il signor Aghios sentì solo queste parole: «La malattia ha la sua prima origine in una ferita morale ricevuta nella prima infanzia e di cui, per non soffrirne, si sopprime il ricordo. Per avere tale importanza, tale ferita deve essere stata inferta proprio nella prima infanzia».

Tutto questo il signor Aghios già sapeva. E quando il figliuolo suo gliel'aveva detta con aria dottorale, come se fosse stata scoperta da lui, il signor Aghios aveva mitemente consentito. [...] Ora, invece, nella libertà del viaggio il signor Aghios si ribellò. Come si poteva asserire una cosa simile? Ogni ferita doleva ed ogni ferita - se ne aveva il tempo - incancreniva e si dilatava. Non soffriva lui, a quasi sessant'anni, di ogni offesa altrui e di ogni proprio dubbio? La carne, composta di tanta parte di liquido, era sempre poco resistente e l'ignoranza poi ci accompagnava fino all'ultimo alito, grande abbastanza per indurci a concedere importanza a tutte le cose che non ne hanno veruna e farcele sentire pesanti, affannose, origine di malessere e malattia. Certo, il tempo ci voleva e il più lungo tempo è quello che trascorre dall'infanzia alla morte. Perciò si potrebbe dire che le avventure dell'infanzia sono le più lunghe e solo perciò le cattive avventure le più pericolose. S'avverano piccole nei piccini e s'evolvono a grandi per affliggere gli adulti.³¹⁷

In una prospettiva di analisi del dramma di Svevo e delle considerazioni che sviluppa negli ultimi frammenti è significativo sottolineare che nell'articolo *Ricordare, ripetere, rielaborare* l'idea della regressione a fasi psicosessuali infantili e la conseguente coazione a ripetere è interpretata da Freud come una ricerca della perfezione narcisistica infantile, di una situazione non contaminata, almeno nel ricordo, dalle rinunce che la civiltà impone. In questa prospettiva si potrebbe interpretare il meccanismo mnestico di Giovanni Chierici come un tentativo di risalire alla stagione della sua vita, rappresentato dall'amore per Margherita, in cui non aveva ancora sacrificato le proprie pulsioni in nome di una rispettabilità sociale destinata a reprimere ogni slancio vitale.

Giovanni, dopo l'operazione, potrà accedere al passato proprio attraverso i sogni la cui materia, come osserva Freud, pesca nel bacino della memoria:

³¹⁷ I. Svevo, *Corto viaggio sentimentale*, cit., p. 527-528.

Poiché è dal passato che deriva il sogno, in ogni senso. E' vero, anche l'antica credenza che il sogno ci porta certo verso il futuro. Ma questo futuro, considerato dal sognatore come presente, è modellato dal desiderio indistruttibile a immagine del passato.³¹⁸

Nel racconto di Svevo *L'avvenire dei ricordi* troviamo un procedimento molto simile a quello messo in scena ne *La rigenerazione*: l'anziano protagonista della novella cerca, infatti, di ricostruire e ripetere un'esperienza traumatica, il viaggio compiuto da ragazzo verso il collegio. Ciò che egli recupera però non è l'evento passato ma «l'atto sempre mutevole del ricordare, le trasformazioni che subiscono i ricordi quando vengono rivissuti»³¹⁹, le rielaborazioni e le sovrapposizioni della memoria. L'uomo sperimenta l'impossibilità di recuperare nella sua integrità il passato che è trasformato dalle esperienze successive stratificate nella coscienza.

Egli doveva apprendere che il lavoro della memoria può muoversi nel tempo come gli avvenimenti stessi. Questa doveva essere un'esperienza importante sebbene non la più importante di quel delizioso lavoro ch'egli stava facendo. Riviveva proprio le cose e le persone. [...] Bisognava continuare a ricercare in quel mare le poche e piccole isole emergenti e rivederle attentamente quanto era possibile per ritrovarci qualche comunicazione fra l'una e l'altra.³²⁰

Una simile concezione della memoria è elaborata anche nel racconto sveviano *La morte*:

Ne avevano parlato molte altre volte ma il passato è sempre nuovo: Come la vita procede esso si muta perché risalgono a galla delle parti che parevano sprofondate nell'oblio mentre altre scompaiono perché oramai poco importanti. Il presente dirige il passato come un direttore d'orchestra i suoi suonatori. Gli occorrono questi o quei suoni, non altri. E perciò il passato sembra ora tanto lungo ed ora tanto breve. Risuona o ammutolisce. Nel presente riverbera solo quella parte ch'è richiamata per illuminarlo o per offuscarlo. Poi si ricorderà con intensità piuttosto il ricordo dolce e il rimpianto che il nuovo avvenimento.³²¹

³¹⁸ S. Freud, *Interpretazione dei sogni*, cit., p.565.

³¹⁹ C. Magris, *La scrittura e la vecchiaia selvaggia: Italo Svevo*, in ID., *L'anello di Clarisse: grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, cit., p. 193.

³²⁰ I. Svevo, *L'avvenire dei ricordi*, in ID., *Racconti e scritti autobiografici*, cit., p. 438.

³²¹ I. Svevo, *La morte*, in ID., *Racconti e scritti autobiografici*, cit., p.412.

Il passato dunque non si configura come un'entità autonomamente esistente ma come una dimensione psichica che riemerge, alterata e frammentata, in funzione del presente.

È chiaro che di fronte a una simile definizione il confronto con il modello proustiano appare naturale³²². Langella ha correttamente osservato che se per Proust l'episodio vissuto riaffiora nella sua assolutezza, in Svevo l'azione manipolatrice della memoria prende il sopravvento sulla realtà dei fatti:

L'accensione della memoria non dipende, per Svevo, da fattori esterni al soggetto, da cause del tutto accidentali come il sapore della *madeleine* che innesca la ricerca proustiana del tempo perduto, bensì dall'umore stesso della coscienza, che corregge il suo sguardo sul passato in funzione delle esperienze e delle convinzioni via via maturate.³²³

Abbiamo visto come nel testo di Svevo il ricordo di Margherita riaffiori per caso nel momento in cui Giovanni associa per la prima volta il nome della serva a quello della donna amata in gioventù. Tale occorrenza, di natura proustiana, non deve però trarci in inganno: l'occasione di tale reminiscenza non ha infatti alcun carattere di eccezionalità dal momento in cui si può presumere che Giovanni quotidianamente senta menzionare la cameriera che vive nella sua stessa casa. Sorge dunque spontaneo il dubbio che altrove si debba rintracciare l'origine di un ricordo così significativo per l'esistenza di Giovanni.

Non è un caso che il momento di tale riemersione coincida sia con la decisione da parte del vegliardo di sottoporsi all'intervento di ringiovanimento, sia con l'interposizione della visione onirica. Dalla fine del primo atto in poi Giovanni entra in una dimensione parallela alla realtà in cui le coordinate temporali si smarriscono.

Svevo ricorre a due espedienti per tradurre sulla scena, e di conseguenza spazializzare, il tempo misto in cui è immerso il personaggio: da una parte il sogno che, per sua natura, «presenta un carattere di alienità rispetto al presente topocronologico del dormiente»³²⁴ e che attualizza sulla scena le pulsioni di Giovanni subito dopo l'operazione di ringiovanimento; dall'altra una sorta di allucinazione posta nella scena quattordicesima dell'atto secondo in cui Giovanni si apparta con la

³²² Ricordo che *Il tempo ritrovato* di Proust esce nel 1927.

³²³ G. Langella, *Italo Svevo*, cit., p. 183.

³²⁴ G. Almansi, C. Béguin, *Teatro del sonno*, cit., pp. 16-17.

serva Rita e sovrappone su di essa la figura della donna infelicamente amata in gioventù che dal secondo atto in poi è chiamata Pauletta.

In questo processo di *transfert* il nome assume un valore essenziale ben rappresentato da un momento di delirio di Giovanni che chiede a Rita come si chiamasse sua madre. Quando la ragazza risponde che il nome della madre era Giovanna, una crasi perfetta di Giovanni e Anna, il disorientamento del vecchio non fa che aumentare.

Giovanni. Come si chiamava tua madre? Paula, Pauletta?

Rita. No, no! Giovanna.

Giovanni. Anna? (*Stupito.*)

Rita. Giovanna.

Giovanni (più quieto). Ah, Giovanna! Ma quasi Anna! Pare voluto. Cerco Paula e mi danno Anna. Ma tu sei Rita, proprio Rita?

Rita. Eh, sì.

Giovanni. E perché non vuoi darmi un bacio? Che fa a te?

Rita. Non si deve, signor padrone. Io sono la fidanzata di Fortunato.

Giovanni. E che fa questo? Non ti voglio mica sposare. Io vorrei darti solo un bacio. Vorrei provare che effetto mi fa. Ammettiamo che io fossi moribondo, che tu fossi al mio letto e venisse il dottore e ti dicesse: Per salvarlo dovete dargli un bacio. Che faresti tu? Se vuoi un po' di bene a me e ad Anna e a mia figlia che faresti?

Rita. Ma non è il caso, signor padrone. Lei non è moribondo e se lo fosse i dottori prescriverebbero tutt'altre cose che sono molto più care, roba di farmacia.

Giovanni. Io per un bacio pagherei molto di più. Ti farei fare subito in quella casetta una camera di più, quella che ancora ti occorre e di cui Fortunato tanto mi parlò. E pensa che ho già pagato al dottor Giannottini per una roba da niente fior di quattrini. (*Pausa durante la quale Rita, imbarazzata, lavora più forte alla maniglia.*) In complesso io apparisco tuttavia vecchio, ma, ti assicuro, io ero un bel ragazzo e, se quello che spero s'avvera, sarò di nuovo non più un ragazzo, ma un uomo forte, eretto, sicuro. Ma per raggiungere questo sarebbe oggi necessario che tu mi dia un bacio.

(pp. 105-106)

Tornano i motivi presenti nel primo atto legati alla sfera semantica del denaro, merce di scambio per la conquista della donna. E si esplicita l'analogia fra atto sessuale e farmaco: solo dando sfogo al suo desiderio Giovanni potrà recuperare la giovinezza.

Il vecchio, aiutato anche dal vino, tenta di drammatizzare un incontro forse realmente avvenuto, oppure solamente immaginato, fra lui e la ragazza desiderata;

tenta di ricostruire un passato in cui si immerge totalmente, senza più riuscire a distinguerlo dal momento presente.

È questa la scena più importante dell'intero dramma in cui il vecchio, non ancora abbandonato al sogno, si immerge a poco a poco in un vero e proprio delirio. La metateatralità del dialogo è evidente: Giovanni come un regista dirige l'attrice da cui pretende una completa immedesimazione nella parte che le è affidata; egli plasma la realtà a immagine della sua fantasia e attua un viaggio a ritroso nel tempo. Netta è la rottura del tempo narrativo in funzione di un tempo psicologico: il delirio di Giovanni e i sogni sembrano avere in comune con il teatro la capacità di rendere attuale un fatto attraverso delle immagini, poiché, secondo Freud, il sogno «drammatizza un'idea»³²⁵ soggettiva che però appare oggettiva. Nella visione onirica, proprio come avviene ne *La rigenerazione*, «non ci sembra di pensare ma di vivere»³²⁶.

Giovanni. Più naturale, te ne prego. Sdraiati come se tu fossi in un letto. Così! Scusa se adesso aspetto un poco per pensarci. Come si può rubare un bacio se si dovette prima prepararlo, confezionarlo. (*Siede su una sedia, si copre gli occhi e pensa per qualche istante, poi s'avanza verso Rita e si china a darle un bacio sulla guancia*). Oh, Pauletta!

Rita (lo guarda stupefatta). Lei dice?

Giovanni (brusco). Stai zitta, tu. (*Pensa lungamente.*) Mi piacque, mi piacque molto. [...] Non c'è scopo di non essere buono. Io sarò buono... sarò buono... finché tu non mi dirai di essere altrimenti.

Rita. Come dite?

Giovanni. Lascia ch'io dica quello che voglio. Non interrompermi, non correggermi.

(p. 107)

E quando la confusa servetta si ribella a questo strano sovvertimento delle regole sociali e temporali, Giovanni sente di subire un nuovo intervento che però lo riporta improvvisamente allo stato di senilità a lui odioso.

Rita. Sta bene, padrone.

Giovanni. E non dirmi padrone. Non posso sentire quella parola. La dirai, la dirai ma soltanto in presenza di Anna. Per oggi dovresti dirmi: Mio... Dimmi semplicemente Giovanni.

Rita. Non potrei signor padrone.

³²⁵ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 56.

³²⁶ *Ibidem*.

Giovanni. E almeno non dirmi padrone. Mi fa proprio male... come una seconda operazione... alla rovescia. Così si va in dietro, anzi avanti, alla rovina e alla vecchiaia. Capisci? [...] (*Carezzevole.*) Io vorrei per oggi poter dire che tu sei la padrona. Posso dirlo? E accostarti come un paggio che aggredisce la sua contessa. Mi piacerebbe tanto.
(p.108)

La percezione soggettiva del tempo riafferma la propria supremazia e lo sguardo della coscienza riesce a proiettare all'esterno un'immagine non meno tangibile di quella vera. Fondamentali sono dunque le parole di Giovanni quando afferma che il controllo della propria esistenza e l'autentica libertà si ottengono solo nel momento in cui, anche solo nella fantasia, si abbandonano le leggi che regolano la vita civile, per accedere a un mondo altro fondato sul principio di piacere. E come in *Vino generoso* l'alcol rappresenta uno degli strumenti utili per allentare il contatto con la realtà e per avvicinarsi alla dimensione onirica. Inoltre è ancora una volta riproposto il mito di Re Davide già individuato in *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla* e in *Corto viaggio sentimentale*.

Giovanni. Basta volere e si può credere che il polo nord sia andato al polo sud. Poi resta tutto come prima ma si è pensata una cosa straordinaria e perciò si diventa forti e i veri padroni di se stessi e del mondo. Intendi?

Rita. No.

Giovanni. Ciò non importa perché io non ti parlo perché tu intenda. Io sto costruendo il mio mondo quest'è l'importante. (*Poi dopo una pausa.*) Guarda, là, sotto il buffet c'è una bottiglia di Marsala appena aperta. Apportamela con un bicchiere.

[...] Quel vecchio maiale diceva che una volta fatta l'operazione era importante di vedere come ci si comportava con le donne. Tante volte i vecchi maiali hanno ragione. Nella mia lunga vita io l'ho osservato. Il vecchio casto invece è più vecchio del vecchio maiale. Con te io sto splendidamente bene. (*Stirandosi.*) Gli ebrei diedero una donna al re Davide. Il quale non la volle e per questo perì miseramente. Io non sono tanto bestia. Bevi. (*Le versa.*) [...] Devi intendere: non si tratta più di un vizio, di una cosa abbominevole e abbominata, ma di una giusta, legittima... santa difesa della propria salute e della propria giovinezza. Io altrimenti non accetterei di dedicarmi perché io sono e sono stato sempre un uomo casto. In quanto a te, se collabori... (*Versa del vino nel proprio e nel bicchiere di Rita e beve.*) Come dicevo? Ah, sí! Se collabori a tale opera igienica ne avrai sicuramente il premio. Lo avrai da me, dapprima, che farò per te quante camere vorrai e poi anche lassù. Certo anche lassù!

(pp. 108-111)

L'atto sessuale, nella visione di Giovanni, è spogliato da ogni implicazione immorale e si trasforma in una "misura d'igiene" a cui il vecchio deve ricorrere per recuperare la gioventù. Ed espressioni simili le adotta anche lo Zeno de *Il mio ozio*:

Io veramente non ci avevo mai pensato di non far schifo. Anzi avevo creduto d'esser ritornato all'amore, dal quale da lungo tempo m'ero astenuto per una falsa interpretazione delle leggi dell'igiene, per concedermi, donarmi a chi m'avesse desiderato. Questa sarebbe stata la vera pratica igienica cui tendevo e che altrimenti sarebbe stata incompleta e poco efficace.³²⁷

Giovanni Chierici alterna momenti in cui è immerso nell'illusione di aver realmente riconquistato gli anni perduti e momenti di consapevolezza anche grazie alle crude parole di Rita che ribadiscono senza alcun tatto l'età anagrafica del vecchio. A essere messo in campo è il conflitto fra principio di piacere e principio di realtà e continua è la dialettica, dagli esiti grotteschi, fra l'ostentato e posticcio contegno giovanile di Giovanni e il cedimento inevitabile del suo corpo:

Rita (ridendo di cuore anch'essa presa un poco dal vino). Bravo, bravo il vecchietto. Come sa regolare tutto.

Giovanni (seccato). Vecchietto? Già, vecchietto è già più giovane di vecchione. Ma non dirmi così. Mi dispiace, mi turba, m'impedisce. (*Poi.*) Si capisce che in quindici giorni l'operazione non poté ancora avere tutto il suo effetto. Io vorrei solo vedere se ci sono avviato. Senti! Vorresti sedere sulle mie ginocchia?

Rita. No, no! (*Infastidita.*) [...] Ebbene! Se vi fa tanto piacere. Visto che l'operazione non ebbe finora successo, si può.

Giovanni. Non dire così, te ne prego. M'impedisci. Siedi, siedì, adagiati. E adesso dovrei vedere la vita farsi bella, grande, lucente. (*Dopo un'esitazione.*) Ahi! Ahi! Mi fai male. Alzati, te ne prego. Mi muore la gamba.

(p. 113)

Il vegliardo sveviano tenta disperatamente di annientare lo iato temporale che divide l'esperienza passata da quella attuale attraverso la ripetizione e la messa in scena delle azioni vissute in gioventù.

³²⁷ I. Svevo, *Il mio ozio*, in ID., *Il vegliardo*, cit. p. 62.

Giovanni. Aspetta, aspetta che pensi. (*Beve, poi.*) Conosci quella canzone (*canta*) Sempre sol Morettina tu mi lasci, sempre sol, senz'amor. Io purtroppo non so cantare, non lo seppi mai per quanto mi piacesse. Ma ricordo che una volta mi trovavo con Pauletta... una certa Pauletta... che si moveva come te... ma del resto non ti somigliava... era più docile di te... [...] Come sono stanco! Mai non fui tanto stanco. Dev'essere dal pensare all'amore, dal fare... Stanchezza benefica. Come la stanchezza dopo la battaglia e anche prima della battaglia... non durante la battaglia. Così, accanto a te. Il sonno... che dolcezza! (*S'addormenta.*) [...] (*mormora*). Vieni, Pauletta. (*Poi russa.*)
(p.114)

L'impossibilità di realizzare questa attualizzazione fa cadere Giovanni in un sonno profondissimo: dal delirio, senza soluzione di continuità, si passa al sogno in cui, abbandonate le ultime resistenze, il vecchio potrà finalmente fondere le due figure femminili.

Tale situazione ricorda ciò che secondo Freud è alla base della formazione dei sogni: il processo primario della condensazione. La psicoanalista austriaco per spiegare il fenomeno ricorre al procedimento adottato negli esperimenti fotografici dell'antropologo Francis Galton che consisteva nella sovrapposizione di più lastre e la conseguente creazione di formazioni miste. Galton nelle sue fotografie fa coincidere ritratti di persone diverse creando un unico individuo per portare alla luce i tratti somatici comuni; allo stesso modo il lavoro onirico tende a fondere soggetti distinti per rivelare qualità affettive condivise. Il procedimento tecnico-fotografico e quello psichico-onirico perseguono il medesimo scopo di rendere evidente ciò che non è percepibile dall'occhio o dal pensiero conscio.

Freud si riferisce in modo diretto a Galton nell'*Interpretazione dei sogni* in più punti:

Il viso che vedo in sogno è, nello stesso tempo, quello del mio amico R. e quello di mio zio. È come una delle fotografie sovrapposte di Galton, che per stabilire somiglianze familiari faceva fotografare più visi sulla stessa lastra.³²⁸

³²⁸ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 135. Si veda anche E. Pozzi, *Fotografare l'inconscio: Galton e Freud*, «Il Corpo», IV, 6/7, 1996/1997.

Freud sottolinea come queste forma di ibridazione generi un'immagine collettiva dai caratteri contraddittori che, attraverso un processo di astrazione, svela inediti rapporti logici fra entità diverse.

Il tentativo di ricordare riattualizzando un avvenimento traumatico passato fa pensare all'elaborazione del concetto di *Nachträglichkeit* che potremmo tradurre, non senza qualche semplificazione, con il termine "posteriorità"³²⁹. A partire dagli *Studi sull'isteria* del 1895 Freud rileva che l'evento passato non sia recuperabile nella sua forma originaria e che le tracce mnestiche, a causa del dispositivo protettivo della rimozione, non rappresentino un calco fedele dell'esperienza vissuta:

L'idea di fondo sostenuta da Freud quindi è che la memoria sia stratificata e non una cristallizzazione di dati caratterizzati da immutabilità e in ogni modo accessibili a un recupero fedele da parte della coscienza. [...] *Nachträglichkeit* inoltre prevede un tempo in cui l'individuo è soverchiato da un'esperienza, soprattutto per la scarsità di 'strumenti mentali' di significazione e un secondo momento in cui un'altra esperienza simile a quella precoce la rievoca. Sarà l'idea di elaborazione fantasmatica e del suo operare sugli eventi a definire i contorni di quella dialettica tra realtà interna e realtà esterna che d'ora in poi impegnerà il maestro viennese.³³⁰

Sigmund Freud spiega in modo chiaro i risultati delle sue ricerche legate al funzionamento della memoria in una lettera che scrisse il 6 dicembre 1896 a Fliess:

sto lavorando all'ipotesi che il nostro meccanismo psichico si sia formato mediante un processo di stratificazione: il materiale di tracce mnestiche esistente è di tanto in tanto sottoposto a una risistemazione in base a nuove relazioni, a una sorta di riscrittura. [...] Coscienza e memoria si escludono infatti a vicenda.³³¹

³²⁹ L'espressione è stata tradotta in "retrospettività", "effetto retrospettivo", "attribuzione retrospettiva" in H. Thomä, H. Kächele, *Trattato di terapia psicoanalitica*, Boringhieri, Torino, 1996, e con "posteriorità", "posteriormente" nella versione italiana di J. Laplanche e J. B. Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, Roma-Bari, Laterza, 2006, pp. 426-28 (nell'originale francese con "après-coup"). *Nachträglichkeit* è connesso al processo di "abreazione" (teorizzato da Freud già nel 1893 ne *Il meccanismo psichico dei fenomeni isterici*) con il quale l'individuo si libera, grazie a una scarica emozionale, di un affetto legato a un ricordo traumatico. Se tale processo non è portato a compimento, allo stato inconscio, continuano a sopravvivere gruppi di rappresentazioni che sono all'origine dei sintomi nevrotici.

³³⁰ G. Botta, *Nachträglichkeit, la risignificazione del passato tra tempo lineare e tempo circolare*, «Psichiatria e Psicoterapia», XXXI, 2, 2012, pp. 132-146.

³³¹ S. Freud, *Le origini della psicoanalisi. Lettere a Wilhelm Fliess 1887-1902*, cit., pp. 236-237.

Ogni volta che ci capita di ricordare, dunque, la ripetizione coglie necessariamente tracce del presente e si dispone ad essere interferita dalla situazione contingente. Ogni informazione che la memoria pesca dal passato subisce delle trasformazioni legate all'esperienza presente³³².

Freud elaborerà queste teorie anche nel 1937 in *Costruzioni nell'analisi* dove osserva che nell'allucinazione si ripropongono elementi vissuti in tempi remoti e poi rimossi dalla coscienza. Tali frammenti ritornano dopo aver subito un processo di metamorfosi e di spostamento dovuto all'azione di quelle forze che ostacolano tale riemersione. Il processo dinamico nella formazione delirante consiste

nel fatto che il distoglimento dalla realtà viene sfruttato dalla spinta ascensionale del rimosso che vuole imporre il proprio contenuto alla coscienza, mentre le resistenze evocate da tale processo e la tendenza all'appagamento di desiderio potrebbero dividersi la responsabilità della deformazione e dello spostamento di ciò che ritorna alla memoria.³³³

Tale dispositivo, sostiene Freud, ricalca perfettamente quello che è alla base del sogno.

Nell'ultima produzione di Svevo, a partire quindi dalla progettazione del quarto romanzo e dalla composizione de *La rigenerazione*, l'autore sembra sempre più interessato ad approfondire l'elaborazione di una teoria della memoria.

Come è stato già accennato i frammenti che formano il corpus composito del quarto romanzo possono essere divisi in due gruppi: nel primo, a cui appartengono *Le confessioni del vegliardo* e *Umbertino*, Zeno si sottopone, proprio come Giovanni Chierici nel dramma, all'operazione di ringiovanimento; nel secondo, costituito dalla *Prefazione* e *Il mio ozio*, all'intervento chirurgico, cui Cosini rinuncia, subentra un avvenimento che riveste la stessa valenza simbolica. Zeno in macchina con la moglie Augusta intravede nella folla una ragazza in cui crede di riconoscere la figlia di un vecchio amico del padre, il signor Dondi, che frequentava la sua famiglia quando lo

³³² Il concetto di *Nachträglichkeit* è stato ripreso in anni recenti attraverso gli studi di Gerald Edelman (cfr. G. Edelman, *Il presente ricordato: una teoria biologica della conoscenza*, Milano, Rizzoli, 1991) e di Harold Modell (Cfr. H. Modell, *Per una teoria del trattamento psicoanalitico*, Milano, Cortina, 1994). Edelman, e in seguito Modell, hanno dimostrato che le percezioni sono in qualche misura vere e proprie creazioni e che la memoria è un processo in cui l'immaginazione ha un ruolo sostanziale: il ricordo non consiste in una registrazione statica che conserva nel cervello una copia identica all'esperienza passata, ma si configura come una ricostruzione dinamica che risente del contesto attuale.

³³³ S. Freud, *Costruzioni nell'analisi*, in ID., *Opere*, cit., vol. XI, p.551.

stesso Zeno era giovane. Spetta ad Augusta il compito di manifestare al marito l'assurdità di questa identificazione: la signorina Dondi adesso non può che essere divenuta una donna anziana. Le parole di Augusta rappresentano una vera e propria rivelazione per Zeno che sembra improvvisamente prendere coscienza degli anni trascorsi. Come disvelamento doloroso tale scoperta da una parte impone a Zeno di collocarsi correttamente sulla linea tempo, dall'altra è in grado di schiudere una serie di considerazioni sulla funzione della memoria.

Ancora una volta si assiste a una sovrapposizione paradossale di due donne e a una fusione fra presente e passato. Significativo è il fatto che all'inizio del brano sia sottolineata la condizione di semi veglia di Zeno che, stanco per viaggio in automobile, avverte un progressivo offuscamento della coscienza che lo fa scivolare in uno stato molto simile a quello onirico. L'incontro con la falsa signorina Dondi va ad aggiungersi alla nutrita schiera di epifanie capaci di spalancare le porte del ricordo e del sogno di cui è ricca l'ultima produzione sveviana: il viaggio in treno che compie Aghios in *Corto viaggio sentimentale*, l'annebbiamento alcolico del protagonista di *Vino generoso*, l'operazione chirurgica ne *La rigenerazione*. Tutti personaggi che lottano con la propria vecchiaia e che tentano disperatamente di recuperare la giovinezza ponendosi al di là dell'andamento lineare del tempo.

Rincasavo di sera in automobile con Augusta dopo una breve gita a Capodistria. Avevo gli occhi stanchi di sole ed ero incline al riposo. Non al sonno ma all'inerzia. Mi trovavo lontano dalle cose che mi circondavano e che tuttavia lasciavo arrivare a me perché nulla le sostituiva: andavano via prive di senso. [...] In piazza Goldoni fummo fermati dal vigile e mi destai. Vidi allora avanzarsi verso di noi e, per evitare altri veicoli, accostarsi al nostro fino a rasentarlo, una fanciulla giovanissima. [...] E allora, io non so perché sentii che sarebbe stato crudele che l'attimo fosse fuggito senza creare alcuna relazione fra me e quella giovinetta. Troppo crudele. Ma bisognava far presto e la fretta creò la confusione. Ricordai! [...] – La figlia del vecchio Dondi – mormorai malsicuro. Ora che avevo fatto quel nome mi parve di ricordare meglio. [...] Voglio dire che tale ricordo mi ringiovanì per un istante, e ricordai di essere stato capace di afferrare, di tenere, di lottare. Augusta fece cessare tale sogno sconvolto con uno scoppio di risa: – La figlia del vecchio Dondi a quest'ora ha la tua età. [...] Dimenticavo di essere vecchio io stesso e che perciò tutti i miei contemporanei son vecchi. [...] – Stavo diventando infantile nello sforzo di celare quel lampo di gioventù che m'era stato concesso.³³⁴

³³⁴ I. Svevo, *Prefazione*, in ID., *Il vegliardo*, cit., pp. 15-16.

Ancora una volta alla figura della moglie è affidato un ruolo censorio: ad Augusta, come alla Anna de *La rigenerazione*, spetta il compito di ricondurre il vegliardo alla dimensione concreta della realtà e a quella oggettiva dello scorrere del tempo; antitetica rispetto alla sfera sessuale, lo è anche rispetto a quella del sogno e delle illusioni.

Una traccia dell'episodio della signorina Dondi è possibile riconoscerla anche nella scena settima del secondo atto de *La rigenerazione* in cui Giovanni dimostra uno smarrimento molto simile a quello manifestato da Zeno nel frammento narrativo sopra citato:

Giovanni. Ma prenditela comoda. Io vorrei tu vada anche alla tomba dei miei genitori. Vai anche su quella di nostro cugino Antonio che morì a 34 anni. Aspetta. Ricordi la povera Ricciardi, quella che morì pochi anni or sono...

Anna. Trent'anni fa, vuoi dire.

Giovanni (incantato). Trent'anni!

(p. 88)

Un'ulteriore funzione che Svevo, sia nei frammenti che nel testo teatrale affida alla memoria è quella del riscatto: il ricordare, che per l'autore della *Coscienza* è un'attività tutt'altro che passiva, ha il potere di risarcire, attraverso un processo di idealizzazione e di trasformazione, una vita colma soprattutto di rimpianti. Addirittura la rievocazione improvvisa di un lacerto di vita passata può risplendere di una verità ancora più intensa della realtà stessa:

Talvolta in quegli anni morti si accende improvvisa una luce che illumina qualche episodio nel quale allora appena si scopre un fiore raro della propria vita, dal profumo intenso. Così mai la signorina Dondi mi fu tanto vicina come quel giorno in piazza Goldoni. Prima, in quel giardinetto (quanti anni addietro?) io quasi non l'avevo vista, e, giovine, le ero passato accanto senza scorgerne la grazia e l'innocenza.³³⁵

Per spiegare in modo ancora più efficace il potere della memoria, e la sua superiorità rispetto alla percezione, Svevo ricorre a un'immagine particolarmente suggestiva: quella dell'incudine e del fabbro che vi batte sopra per forgiare il metallo:

³³⁵ *Ivi*, pp. 18-19.

E come un bambino ammirai che il suono metallico di quell'incudine arrivava al mio orecchio quando il maglio da lungo tempo s'era risollevato per prepararsi a ripetere il colpo. Vero bambino io ma anche molto infantile madre natura che inventa di tali contrasti fra la luce e il suono. Quella gioia di quei colori e di quella solitudine fu ricordata da me lungamente e perciò il dissidio fra il mio orecchio e il mio occhio anche. Poi intervenne la serietà del ricordo, la logica della mia mente a correggere il disordine della natura, e quando ora ripenso a quel maglio, immediatamente come esso raggiunge l'incudine, sento echeggiare il suono ch'esso provoca.³³⁶

Giovanni Chierici, quando ricorda e tenta di riattualizzare l'incontro con la donna amata in gioventù attraverso la cameriera Rita, in realtà sta riscrivendo esperienze già vissute per affrancarsi dagli errori e trovare una chimerica riabilitazione: il teatro infatti, a differenza della narrativa, permette di concretizzare sulla scena un passato nuovo, del tutto reinventato.

E alla medesima attività si dedica il vecchio Zeno che nel brano intitolato *Un contratto* scrive:

Ed è proprio vero ch'io più intensamente rivolgo il mio pensiero al passato come per correggerlo – anzi un evidente tentativo di falsarlo – piuttosto che all'avvenire su cui il pensiero non sa come adagiarsi non vedendone chiaro il piano che non è ancora formato.³³⁷

La coscienza del vecchio sveviano riesce a superare i limiti imposti da una scansione rigida e matematica del tempo per approdare a una percezione soggettiva che permette di creare inediti sincronismi e collegamenti.

Già il presente non si può andar a cercare né sul calendario né sull'orologio che si guardano solo per stabilire la propria relazione al passato o per avviarci con una parvenza di coscienza al futuro.³³⁸

³³⁶ Ivi, p. 22. Questo passo ricorda una pagina di diario di Svevo: «Un avvenimento è sempre grezzo, disordinato, stonato. [...] Ma l'avvenimento in se stesso non subito svela la sua estetica. Tutto il nostro mondo meno quello del pensiero è molto difettoso. Guardate a soli 100 passi di distanza un fabbro che batte l'incudine. Vedete le percosse e soli parecchi passi appresso ne sentite il suono. È una macchina disorganizzata in qualche parte questa macchina di percosse e di suoni. Il ricordo corregge. Tutto esso fa dolcemente fondere. Ma poi l'avvenimento è tanto poco in me come un pezzo di carne che ingoiai e sta avvicinandosi all'esofago.» In I. Svevo, *Frammenti*, in ID., *Racconti e scritti autobiografici*, cit., p. 772.

³³⁷ I. Svevo, *Un contratto*, in ID., *Il vegliardo*, cit., p. 41.

³³⁸ I. Svevo, *Il mio ozio*, in ID., *Il vegliardo*, cit., p. 53. Cfr. H. Bergson, *L'evoluzione creatrice* (1907): il filosofo francese teorizza la differenza fra tempo scientifico reversibile (poiché un esperimento può essere effettuato un numero indefinito di volte) e spazializzato e il tempo della vita, psicologico e irreversibile in quanto composto da una serie di istanti irripetibili che possono essere solo ricreati ma non rivissuti.

Nasce così, nei frammenti narrativi, la definizione di “tempo misto”, a metà strada fra presente e passato, che si adatta perfettamente alla condizione nella quale è immerso il protagonista del testo teatrale.

Continuo a dibattermi fra il presente e il passato, ma almeno fra i due non viene a cacciarsi la speranza, l'ansiosa speranza del futuro. Continuo dunque a vivere in un tempo misto com'è il destino dell'uomo, la cui grammatica ha invece i tempi puri che sembrano fatti per le bestie le quali, quando non sono spaventate, vivono lietamente in un cristallino presente. Ma per il vegliardo (già, io sono un vegliardo: è la prima volta che lo dico ed è la prima conquista che devo al mio nuovo raccoglimento) la mutilazione per cui la vita perdette quello che non ebbe mai, il futuro, rende la vita più semplice, ma anche tanto priva di senso che si sarebbe tentati di usare del breve presente per strapparsi i pochi capelli che restarono sulla testa deformata.³³⁹

È interessante notare come in queste riflessioni sia presente la contrapposizione tra esseri umani e mondo animale centrale anche ne *La rigenerazione*. È nel diverso rapporto con il tempo che deve essere individuata una delle cause principali del conflitto fra i coniugi Chierici: Anna, la moglie di Giovanni, è riuscita a instaurare con gli animali un rapporto privilegiato proprio perché non avverte quella dissociazione dal presente che invece tormenta il marito. Essa è completamente immersa nel flusso dei giorni e non sembra essere turbata né da desideri né da rimpianti. Giovanni, come lo Zeno vegliardo, sente invece quanto penosa sia la condizione senile in cui l'uomo è privato di qualsiasi prospettiva è allo stesso tempo impossibilitato a immergersi nel presente. L'operazione di ringiovanimento è l'ennesima illusione a cui il vecchio sveviano si aggrappa per prolungare il futuro e allontanare la morte.

Del resto proprio a partire dal problema del tempo si può istituire una parentela non solo fra *La rigenerazione* e gli ultimi frammenti narrativi, ma anche fra il testo teatrale e *La coscienza di Zeno*³⁴⁰. Come ha osservato Giorgio Luti a proposito del romanzo incredibile è l'«orizzontalità della dimensione temporale in

³³⁹ I. Svevo, *Prefazione*, in ID., *Il vegliardo*, cit. p. 21.

³⁴⁰ Nel quarto capitolo, quello dedicato alla morte del padre, Zeno afferma: «Ricordo tutto, ma non intendo niente» in I. Svevo, *La Coscienza di Zeno*, cit., p. 52. Ancora nel capitolo intitolato *Il fumo*: «Eppoi il tempo, per me, non è quella cosa impensabile che non s'arresta mai. Da me, solo da me, ritorna» *Ivi*, p. 33.

cui passato e presente si allineano e si intersecano negando e accentuando al tempo stesso la prospettiva»³⁴¹.

Soprattutto se si prende in considerazione il capitolo conclusivo intitolato *Psico-analisi* lo Zeno del romanzo sembra avere molti tratti in comune con Giovanni Chierici. Entrambi desiderano recuperare e ricostruire la giovinezza e gli anni perduti: il primo attraverso la cura psicoanalitica, il secondo attraverso l'operazione, due metodi che ancora una volta nelle pagine sveviane coprono la stessa funzione narrativa.

Non si trattava forse di ottenere col vivo ricordo in pieno inverno le rose del Maggio? Il dottore stesso assicurava che il ricordo sarebbe stato lucente e completo, tale che avrebbe rappresentato un giorno di più della mia vita. Le rose avrebbero avuto il loro pieno effluvio e magari anche le loro spine. È così che a forza di correr dietro a quelle immagini, io le raggiunsi. Ora so di averle inventate. Ma inventare è una creazione, non già una menzogna. Le mie erano delle invenzioni come quelle della febbre, che camminano per la stanza perché le vediate da tutti i lati e che poi anche vi toccano. Avevano la solidità, il colore, la petulanza delle cose vive. A forza di desiderio, io proiettai le immagini, che non c'erano che nel mio cervello, nello spazio in cui guardavo, uno spazio di cui sentivo l'aria, la luce ed anche gli angoli contundenti che non mancarono in alcuno spazio per cui io sia passato. Quando arrivai al torpore che doveva facilitare l'illusione e che mi pareva nient'altro che l'associazione di un grande sforzo con una grande inerzia, credetti che quelle immagini fossero delle vere riproduzioni di giorni lontani.³⁴²

Avrei potuto intendere subito ch'era un'illusione perché l'immagine di mia madre, come l'avevo evocata, somigliava troppo al suo ritratto che ho sul mio letto. Ma devo confessare che nell'apparizione mia madre si mosse come una persona viva.³⁴³

Importantissime, alla luce della *Rigenerazione*, sono le parole adottate per descrivere le immagini che investono l'anziano Cosini che da entità soggettive e interiori si presentano agli occhi di Zeno come materia viva, tridimensionale e tangibile. Il confine tra ricordo, invenzione e allucinazione diventa sottilissimo e il dramma riuscirà a dare corpo, proprio in virtù della concretezza della scena, a quelle

³⁴¹ G. Luti, *L'Ora di Mefistofele: studi sveviani vecchi e nuovi (1960-1987)*, Firenze, Nuova Italia, 1990, p. 132.

³⁴² I Svevo, *La Coscienza di Zeno*, cit., pp.1050-1051.

³⁴³ *Ivi*, p. 1054.

visioni da cui Zeno confessa di essere ossessionato (non a caso si parla di indiscutibile «verità del sogno»³⁴⁴).

Il nuovo sogno di Giovanni Chierici è posto alla fine dell'atto secondo e, a differenza del primo intermezzo onirico, è qui rappresentato senza soluzione di continuità il passaggio dallo stato di veglia a quello di sonno del personaggio. Giovanni, ubriaco, è ormai sprofondato in un vaneggiamento nel quale dialoga con la ragazza amata in passato. È di particolare interesse l'espedito adottato da Svevo in questo punto del dramma: la scena sedicesima mostra da una prospettiva esterna il delirio di Giovanni e le reazioni degli altri familiari al suo vaniloquio e si conclude con l'abbassamento di un velario. Tale segno scenografico ha lo scopo di sottolineare il trapasso alla dimensione onirica e di rendere meno nitida l'area del palcoscenico sul quale si svolge l'azione successiva.

Giovanni (mormora). Sì, Pauletta. Tutto quello che vuoi. (*Poco distinto.*)

[...]

Anna. Davvero mi pare che l'operazione abbia avuto un effetto magnifico. Soffriva tanto d'insonnia!

[...]

Giovanni (interrompe il russare per mormorare). Sempre insieme, Pauletta.

Scende un velario trasparente che lentamente s'addensa.

(pp.115-116)

Lo spettatore/lettore è introdotto con l'Intermezzo in una dimensione interna alla coscienza di Giovanni il cui corpo appare in qualche modo sdoppiato: da una parte possiamo ascoltare il suo russare, dall'altra lo vediamo agire sulla scena. Inoltre quello che vediamo nell'Intermezzo non è il Giovanni anziano che appartiene al mondo della realtà ma il Giovanni ringiovanito dall'operazione che appartiene all'universo del sogno.

Intermezzo

Al proscenio. Di tempo in tempo si sente il russare di Giovanni.

Giovanni (vestito e figura identici a quelli dell'atto II, ma i movimenti giovanili e sicuri). Rita, Pauletta! A me, a me. Fate presto perché il tempo va via.

Rita (accorre anch'essa esattamente vestita come nel secondo atto).

Eccomi, padrone.

³⁴⁴ *Ivi*, p. 1052.

Giovanni (va a lei correndo). Ecco ti afferro. (La prende per la mano.) Padrone, dicesti? Allora tu non sei Pauletta; tu sei Rita.

Rita. Io sono Pauletta, padrone.

Giovanni. Ma se m'appelli padrone non sei Pauletta che anzi - poco ci mancò - stava per divenire la padrona mia, la mia Anna.

Rita. Tu sei il padrone di tutti perché sei vecchio, perché sei giovine.

Giovanni. Oh, finalmente, la vita si fa bella e chiara. Questa ci voleva.

Io sono il padrone delle donne. Sai, Pauletta!

(p. 120)

Questa rappresentazione onirica si caratterizza per il tentativo da parte di Giovanni di conciliare i conflitti che nella veglia lo affliggono. Le formazioni miste tipiche delle costruzioni notturne trovano la loro incarnazione nella figura di Rita che fonde, finalmente senza alcun ostacolo, l'antica amante e la cameriera attuale: la ragazza si trasforma dunque in simbolo dell'impossibile convergenza di passato e presente, di quel tempo misto che nessun orologio può misurare.

Giovanni. Lascia che ti veda. Già, si capisce. La morte conserva. Anche di Valentino si potrà dire ch'è schifoso ma mai più si potrà dargli del vecchio. Ma che facesti per tanti anni senza di me?

Rita. Ti attesi!

Giovanni. Brava, brava. Questo mi piace. La donna passiva che attende. Attende finché Sigfrido arriva. Ma perché non venisti prima a me che t'attendevo?

Rita. Aspettavo l'operazione.

Giovanni. Ed io la feci solo per te.

(p.118)

Il sogno, come una seduta spiritica, ha inoltre il potere di dare un corpo e una voce ai defunti: la donna amata da Giovanni, morta da molti anni, è come cristallizzata nel passato e non è stata contaminata dall'onta della vecchiaia. Il tempo non ha corrotto il suo corpo e il vecchio può dunque rivivere, riscattando il suo errore, la propria giovinezza superando convenzioni e divieti.

Giovanni. Sai, Pauletta, io quella volta t'avrei sposata se tutti non mi fossero saltati addosso. Ti movevi come una civetta, dicevano, eppoi si diceva che amavi il lusso e m'avresti succhiato il sangue. [...] Però che c'entravano gli altri a gridarmi sulle orecchie che m'avresti rovinato e impedirmi di fare quello che avrei voluto per te e per la mia salute?

Rita. Le donne belle sono amate da pochi e odiate da tutti gli altri.

Giovanni. Sì, dev'essere questo. Ed io, sciocco, che li ascoltai! Ma adesso che tutte le cose ricominciano, io farò quello che voglio. Voglio te, non voglio altri.

(p. 118)

Il principio di piacere prende il definitivo sopravvento e anche l'ultimo ostacolo alla realizzazione del desiderio di Giovanni è alla fine del sogno superato. Anna, personificazione delle istanze morali e dei vincoli imposti dalla frigida società borghese, è l'ultimo baluardo che deve essere abbattuto per dare sfogo alla libido:

Rita. Io sarò tua. Ma voglio che tu ammazzi Anna.

Giovanni. Niente di più facile. Io mi sento forte ed essa è debolissima.

Rita. Lo prometti?

Giovanni. Ben volentieri. Dammi le tue labbra.

(p. 119)

Nel terzo atto la confusione e l'impossibilità di distinguere realtà e sogno da parte di Giovanni si acuiscono. Il vecchio sembra ormai precipitato in una sorta di limbo, di mondo intermedio privo di ogni coordinata temporale:

Emma (singhiozzando). Io credo che il mio fanciullo abbia bisogno dell'esempio di un vecchio e non di un giovine.

Giovanni. Io di Pauletta non ho mica bisogno sempre. Come fanno gli altri giovini? Hanno bisogno di dare scandalo?

Emma (sbigottita). Pauletta?

Giovanni (confuso). Pauletta? (*Poi.*) Sí, Pauletta, Rita... Non so bene.

(p. 124)

Egli è turbato dal ricordo del sogno recente e parlando con la figlia, se da una parte confessa tutta la distanza che intercorre fra lui e Anna (definita madre, sorella e figlia e dunque figura estranea all'ambito sessuale³⁴⁵), dall'altra mente sostenendo di aver rifiutato la proposta di uxoricidio che ha ricevuto nella visione onirica.

Giovanni. Ma Anna non guarda e non vede. Se tu sapessi come Anna è lontana da tutte codeste cose. Dio mio! Da quanti anni non ci pensa. M'aveva promesso amore e la nostra vita fu d'amore solo per un brevissimo periodo. Essa vuole solo restare quieta, serena, attendere alle sue bestie. Mi vuole bene, questo sì! Ma come a un padre, a un figlio, a un fratello. Io anche le voglio bene così. Questa notte feci un sogno strano. Qualcuno, nel sogno, mi proponeva di uccidere Anna. Puoi immaginare come soffersi e come protestai. Come se qualcuno

³⁴⁵ Si veda anche lo sfogo del protagonista di *Un marito* che confessa alla moglie il proprio distacco emotivo: «*Federico.* Sì! Io ho voluto comperarti! Prima col denaro e poi offrendoti un amore che non sento. Amore! Io, amare! (*Ridendo sinistramente.*) Ora voglio essere sincero con te, come lo si è con una madre, con una sorella! Io ho bisogno che tu mi sia sorella, madre, tutto, tutto, fuori che amante. Io non ti amo! Ma che! Io non amo!»). I. Svevo, *Un marito*, in ID., *Teatro e Saggi*, cit., p. 343.

m'avesse proposto di uccidere mia madre, mia sorella, mia figlia. (*Un po'incantato.*) Se sapessi come anche nel sogno io protestai e come soffersi perché m'era stata fatta una proposta simile. Non era che un sogno, ma dice qualche cosa.³⁴⁶
(p. 125)

L'ultima frase è rivelatrice: la verità del sogno investe Giovanni in tutta la sua evidenza e violenza. Il vecchio apparirà lungo tutto il terzo atto sempre più turbato di fronte alle immagini che lo investono e di fronte allo sconcerto che il suo comportamento inadeguato genera in chi lo circonda.

Il rispetto, che l'infermità dovuta alla condizione senile gli avevano fatto perdere in famiglia, non è stato riconquistato attraverso l'operazione chirurgica. Al contrario quest'ultima ha comportato più che il ritorno del vigore fisico, lo scatenarsi degli istinti più bassi inaccettabili all'interno di un ambiente tipicamente borghese.

Il suo atteggiamento libertino produce imbarazzo e pietà negli altri personaggi che, vedendo solo gli effetti esteriori di un'operazione alla quale non credono fino in fondo, sono incapaci di comprendere quali forze sotterranee abbia in realtà risvegliato.

Ciò che umilia di più il vecchio è osservare che i suoi comportamenti immorali non generano la riprovazione che ci si aspetterebbe. Nel momento in cui comprende che Fortunato ha placato la propria gelosia nell'apprendere che Rita si è ubriacata in compagnia del padrone e quando la stessa Anna propone al marito di trascorrere più tempo con la cameriera, Giovanni capisce di essere stimato un innocuo vegliardo. Lo scarto fra la violenta lascivia delle sue visioni private e il ruolo di senescente capo famiglia è profondissimo.

Il vecchio, di fronte al commiserazione dei familiari, inizia a dubitare dell'effettivo esito dell'intervento, che soprattutto nel sogno, aveva invece dimostrato la bontà dei suoi risultati:

Giovanni (riflettendo). Certo, qui non vi possono essere dei dubbi. O l'operazione c'è o non c'è. Se c'è io debbo essere un altro di quello ch'ero e voi non potete ridere di me. Ed io mi sentivo un altro. Anche

³⁴⁶ Lo stesso disinteresse per il marito lo dimostra la moglie del protagonista di *Vino generoso*: «Spense la luce e ben presto la regolarità del suo respiro mi annunciò ch'essa aveva la coscienza tranquilla, cioè, pensai subito, l'indifferenza più assoluta per tutto quanto mi riguardava. Io avevo atteso ansiosamente quell'istante, e subito mi dissi ch'ero finalmente libero di respirare rumorosamente» in I. Svevo, *Vino generoso*, cit. p. 138.

nel sogno, ma anche nella viva realtà con gli occhi aperti. Perché riderne? Distruggere tutto questo?
(p. 138)

Posta brutalmente di fronte alla realtà la coscienza di Giovanni si smarrisce completamente: il simposio dei medici riuniti per approvare l'operazione di ringiovanimento che era al centro della prima rappresentazione onirica del dramma si trasforma, nella psiche turbata del vecchio, in un evento realmente accaduto. Egli si rende conto dell'eccezionalità, e dunque dello stato di solitudine, a cui lo condanna la propria condizione di operato: solo e incompreso prima a causa della "sucida" vecchiaia, lo è a maggior ragione adesso che appare relegato in un limbo sospeso tra passato e presente, lucidità e allucinazione.

Giovanni. Eppure prima di fare una cosa simile io consultai un collegio medico - vesti nere ampie e cravatte bianche - e tutti furono d'accordo. Anche il dottor Raulli.

Emma. No, padre mio. Il dottor Raulli non fu mai d'accordo.

Giovanni (confuso). A me pareva... [...] Quando saremo in molti ci consulteremo fra noi ci appoggeremo l'uno con l'altro e ci spiegheremo più facilmente. Intanto quando con tutta fiducia ci confesseremo l'uno all'altro si arriverà più presto a distinguere quello ch'è sogno e quello ch'è realtà.

(p. 139)

Si è già affrontato il motivo della ripetizione che percorre e domina questo testo. E forte è sicuramente il legame con un altro dramma sveviano di grande complessità e ricchezza tematica: *Un marito*. Come ha sottolineato Angela Guidotti il rapporto fra passato e presente non è di chiara decifrazione in questo testo che ha al centro un uomo che molti anni prima si è macchiato di uxoricidio e adesso medita di compiere lo stesso delitto sulla seconda moglie.

Il passato ritorna non solo nella memoria dei personaggi ma anche nella loro volontà, in definitiva, di riattivarlo. Lo spazio scenico tende a coincidere con quello della coscienza. Gli spettri finiscono desiderati, una volta assunti come malattia inalienabile. [...] Ciò determina l'annullamento dell'asse temporale: «prima» e «dopo» subiscono oscillazioni in sintonia con l'ambiguità stessa dei personaggi.³⁴⁷

³⁴⁷ A. Guidotti, *Zeno e i suoi doppi*, cit. p. 97.

Un marito è il dramma del rimorso e di un incessante scavo interiore ed è sorprendente come prima di aver letto i testi freudiani, Svevo riesca a descrivere con tanta precisione e acutezza la riemersione di ciò che è latente e represso nella coscienza del protagonista («Perché? Perché? Tutto si ripete dunque?»³⁴⁸).

E come in *Un marito* «l'avvenimento principale, alla maniera ibseniana, appartiene al passato. [...] Il presente scenico impone la ripetizione della situazione invertendone la consequenzialità»³⁴⁹ anche ne *La rigenerazione*, c'è il tentativo da parte del protagonista di recuperare un evento che ha segnato la sua esistenza (in questo caso l'amore che precede il matrimonio per Margherita/Pauletta). Nei due testi teatrali l'azione è ridotta al minimo poiché tutto si svolge all'interno della mente dei personaggi che vivono dunque fra i fantasmi che la loro coscienza proietta intorno a loro. E molto simile è il rapporto di ostilità che entrambe le figure maschili hanno con le rispettive mogli: cristallizzati nel passato non riescono ad amarle ma solo a relegarle nei ruoli di madre e sorella che prescindono dalla componente sessuale.

Lo scarto però con la produzione precedente è netto: Svevo supera il modello di Ibsen, prototipo di un dramma basato sulla confessione dei personaggi mediante l'uso del monologo.

Il monologo tecnicamente viene spesso impiegato per rivelare al pubblico alcuni aspetti del vissuto o delle percezioni del personaggio, ma lo costringe a una apertura di sé difficilmente giustificabile dal punto di vista della verosimiglianza³⁵⁰: appare improbabile l'affiorare di pulsioni, che dovrebbero essere relegate alla sfera del rimosso, attraverso una mediazione logico-razionale e discorsiva. Le rappresentazioni oniriche, poste in rapporto dialettico con i momenti di veglia, al contrario esibiscono la complessa relazione tra i diversi livelli di coscienza del protagonista che, quando è sveglio, tenta di negare ciò che ha desiderato in sogno.

³⁴⁸ I. Svevo, *Un marito*, ID., *Teatro e Saggi*, cit. p. 314.

³⁴⁹ A. Guidotti, *Zeno e i suoi doppi*, cit. pp. 72-73.

³⁵⁰ Un esempio di monologo di *Un marito*: «*Federico (risvegliandosi)*. Tu comprendi? Cosa comprendi tu? Il male che m'hai fatto oggi? Io non ci pensavo da lungo tempo perché io lavoro, lavoro, lavoro e non c'è tempo per immaginazioni e sogni. Quello ch'è passato dorme lontano. Ma poi (*adirandosi*) non bisognava rimettermi nella stessa posizione, farmi rifare una parte di quella tragedia. Ero agl'inizii, ma mi vedevo già arrivato all'ultimo atto e oltre a difendermi, a spiegare a tutti e a me stesso la mia azione. Io mi sento ora come se avessi ucciso Clara pochi minuti or sono. Un momento fa, abbandonatomi a quel tavolo ai miei sogni, mi ritrovai che uccidevo senza riposo. E quando guardo te, istintivamente il mio occhio cerca sul tuo corpo il punto ove dovrei colpire per farti soffrire meno.» I. Svevo, *Un marito*, ID., *Teatro e Saggi*, cit., p. 339.

La rigenerazione mostra quanto l'autore abbia maturato una tecnica teatrale avanzata e tipicamente novecentesca, nel momento in cui mette in scena direttamente, senza alcuna mediazione, l'interiorità dei suoi personaggi.

Altro motivo di innovazione presente ne *La rigenerazione* consiste nel modo con cui l'autore attua meccanismo della ripetizione che si attua, nel dramma, secondo due modalità diverse: da una parte assistiamo al disperato tentativo da parte di Giovanni di immergersi negli anni della sua giovinezza e di rivivere la relazione con l'antica amante, dall'altra invece l'autore nell'ultimo atto ripropone una stessa scena dell'incidente automobilistico del primo atto, seppur con delle significative varianti. C'è dunque una reiterazione che interessa la coscienza turbata del protagonista poiché permette di mettere in relazione il passato e il presente e una reiterazione che invece riguarda la struttura stessa del dramma.

È possibile applicare a *La rigenerazione* il procedimento che Eduardo Saccone ha analizzato nella *Coscienza*:

La narrazione di un segmento temporale tutto sommato non ampio, oltre a concedere l'agio di una rappresentazione complessa ma non spropositata, attira l'attenzione dunque non tanto sul dispiegarsi degli eventi, quanto sull'intelaiatura che ad essi conferiscono strutture e ripetizioni. Sono infatti queste strutture ripetitive, il cui valore sintomatico non è meno evidente di quello esibito da sogni e da atti mancati, che possono mettere sulla traccia del desiderio inconscio, la cui verità il personaggio, che avanza nel mondo piuttosto che *larvatus caecus*, non è da se stesso in grado di riconoscere. [...]Metafore e metonimie, condensazioni e spostamenti (la *Verdichtung* e la *Verschiebung* di Freud) in cui consistono i sintomi che, ripetendosi, fissano l'identità dell'io, costituiscono – per così dire – i segni particolari annotati sulla carta d'identità di Zeno.³⁵¹

Ebbene alla fine dell'atto terzo il cerchio tracciato da Svevo, in questo ingranaggio dotato di un'estrema coerenza malgrado la sua incompiutezza, si chiude con la riproposizione, seppur ribaltata, della circostanza descritta nelle scene undicesima e dodicesima del primo atto. Se in quella occasione si poteva ricostruire, dalle parole di Rita prima e di Giovanni poi, il presunto incidente mortale occorso a Umbertino, nelle scene undicesima e dodicesima del terzo atto il tentativo da parte di Giovanni di salvare il nipote dallo scontro con un'automobile è narrato da Boncini.

³⁵¹ E. Saccone, *Repetita: iuvant?*, *Il caso de La Coscienza di Zeno*, «RiLUnE», n. 6, 2007, pp. 40-41.

La reiterazione di questo drammatico evento è dovuta a un'allucinazione del vecchio protagonista che sostituisce alla visione corretta della realtà un miraggio.

Fra le due occorrenze esiste però una differenza fondamentale: nel primo caso Giovanni, oppresso dal senso di colpa, è convinto che il nipote sia stato schiacciato da un'auto in corsa a causa della sua distrazione; nel secondo caso al contrario il vecchio, mettendo a repentaglio la sua stessa vita, tenta di salvare Umbertino dall'urto con una macchina che in realtà non rischia affatto di travolgerlo.

Boncini. [Giovanni]Affrettò il passo in modo ch'io non potei più seguirlo. Era magnifico. Poi si fermò per dare una manciata di monete. Scendeva un'automobile la via con celerità discreta.

Emma, Anna ed Enrico. Un'automobile!

Boncini. Un bambino forse di otto anni gli correva accanto. Forse dal punto avanzato a cui si trovava il signor Chierici non si potevano misurare tanto esattamente le distanze. È certo che io vidi benissimo che il bambino non correva alcun rischio perché l'automobile l'aveva raggiunto e non lo toccava. Ma il signor Chierici si mise a urlare: Io lo salvo, io lo salvo. Saltò fuori del marciapiede e si mise a correre verso l'automobile. Io spero non l'abbia raggiunto, ma cadde come se ne fosse stato urtato, riverso, le gambe all'aria. [...] Quando ancora giaceva a terra così, supino, un'altra automobile s'avanzò e se non si fermava a tempo l'avrebbe schiacciato. La fermai io mettendomi ad urlare e così l'arrestai.

(p. 141)

Giovanni cerca in questo gesto estremo e insensato il riscatto dai peccati commessi anche se solo in sogno. Di segno opposto invece l'incidente che chiude il primo atto in cui a guidare la condotta di Giovanni è un sentimento egoistico di preservazione ai danni del nipotino³⁵². Nell'ultimo atto egli cerca invece una punizione che possa affrancarlo dal senso di colpa per aver inconsciamente desiderato la morte della moglie, sedotto Rita e cercato di rivivere l'amore adolescenziale che ha preceduto il matrimonio. Il senso del dovere e una condotta morale si affermano con prepotenza sul principio di piacere che ha guidato il vegliardo dal momento in cui si è sottoposto all'operazione. Come all'inizio del dramma Giovanni torna a ostentare una moralità e un attaccamento coniugale che sappiano essergli estranei:

³⁵² «*Giovanni.* Due volte dissi ad Umbertino: Tieni ferma la mia mano. E infatti lui vi si afferrò anche troppo saldamente. Io gridai: Molla, molla... Non era dalla parte giusta. Ma lui non mollò finché l'automobile non lo trasse via... per schiacciarlo. (*Brivido.*) E io mi salvai a malapena perché lui mi teneva e mi traeva verso l'automobile.» (p.142)

Giovanni (che fu adagiato sulla poltrona sul cui schienale si adagia esausto). Il proprio dovere bisogna farlo. Dov'è il bambino? (*Chiude gli occhi e si perde.*) [...] Io vorrei dire qualche cosa a mia moglie. Ma non voglio che nessuno senta. (*Tutti si fanno lontani e lui parla alla moglie che gli si è avvicinata chinandosi a lui.*) Se qualcuno ti dicesse che io ho voluto ammazzarti non crederlo.³⁵³

Anna (verso Raulli). Delira?

Raulli (s'avvicina, lo guarda e gli tocca il polso). No! È perfettamente in sé. Solo ancora un po' sconvolto. Deve dormire signor Giovanni. Si corichi su quel sofà.

Giovanni. Subito! Ma prima voglio dire qualche cosa a mia moglie. (*Poi.*) Se qualcuno ti dicesse ch'io ti sposai senz'amore, non crederlo. Io ti amai sempre.

Anna (guardando verso Raulli). Ma io sempre lo credetti.

Giovanni. E facesti bene. Io sono un vecchio morale che ama chi lo merita, dunque te. Un vecchio morale benché ringiovanito. E t'amai molto.

Anna. Sì, come sempre.

Giovanni. Sì, come sempre e un poco di più.

Anna. Grazie. (*Lo vuol baciare; egli si piega ed essa lo bacia sulla benda.*)

Giovanni. M'hai baciato sulla benda, la parte più gloriosa del mio corpo.

(p. 143)

La scena si chiude con un significativa richiesta di Giovanni di rimanere solo per potersi abbandonare al sonno e quindi al sogno con il quale terminerà il dramma: «E adesso vorrei giacere più comodo su un letto per pensare meglio e arrivare a intendere tutto» (p. 143).

L'ultima rappresentazione onirica chiosa e dà forma concreta alla decisione già presa da Giovanni nella veglia di rinunciare alla sfera sessuale e a tornare nei ranghi che la sua posizione impone. Non a caso la visione onirica si apre con l'immagine, dalla forte impronta mortuaria, del vecchio che deve dissodare con una vanga un pezzo di terra: Giovanni torna ai suoi doveri e al suo ruolo di padre e marito che deve mantenere la famiglia attraverso il duro lavoro e allo stesso tempo è come se scavasse la propria tomba³⁵⁴.

³⁵³ È interessante osservare il modo in cui Giovanni cela o mente riguardo i propri sogni. Il rapporto fra il sogno e il racconto del sogno al lettore o agli altri personaggi fatto di reticenze e censure si può analizzare anche nella *Coscienza* in cui Zeno, appena sveglio, sente la necessità di riferire ad Augusta, seppure con qualche cambiamento e omissione, il sogno di Basedow.

³⁵⁴ Torna l'elemento mortuario già presente nella foggia della cassa nel sogno di *Vino generoso*.

Nel suo stato paradossale di vecchio ringiovanito egli non può godere del riposo accordato agli anziani ma allo stesso tempo non può abbandonarsi alle intemperanze tipiche dell'età giovanile:

Rita. Ecco, padrone. Questo è il pezzo di terra che avete da lavorare.
Giovanni (bendato, una zappa sulla spalla). Questo? Mi pare duro. Non si potrebbe attendere che la pioggia venga e lo renda più tenero?
Rita. Siete stato scelto voi a questo lavoro perché siete forte essendo di una giovinezza tanto recente.
Giovanni. E adesso va via e lasciami al lavoro. La gente è tanto maligna che se ci vedessero insieme potrebbe pensare Dio sa che cosa. Fatti in là e intanto ch'io lavoro canta.
(p.144)

A differenza delle dichiarazioni di affetto rivolte alla moglie prima di addormentarsi, nel sogno Giovanni riesce finalmente a esprimere la sua avversione verso l'istituzione del matrimonio che a causa della sua natura convenzionale ha saputo imbrigliare ogni spinta vitalistica dell'uomo:

Giovanni. Guardandoti mi ricordai che ci eravamo sposati molti anni prima e che avevamo fatto una cosa futilissima io in marsina e tu in abito bianco e bevemmo e mangiammo tanto come se ci si fosse apprestati a mangiare e bere tanto da allora ogni giorno. Mentre poi arrivò un momento in cui quella bestia di Rauli mi proibì di bere dell'altro vino ed infatti io non ne presi fino a ieri in cui volli far piacere a Rita. (*Lavora, poi.*) Una cosa futilissima quel matrimonio, ti dico, perché poi non si rimase insieme. Occorreva quella marsina, quell'abito bianco e tutto quel vino e quel cibo? [...] La cosa sarà durata per alcuni brevi anni, ma poi ci dividemmo definitivamente fino a che mi feci operare. Trovai tutto il mondo sconvolto. [...] Di donne non voglio più saperne.
Anna. Neppure di me? Vuoi darmi un bacio?
Giovanni. Baci? No, assolutamente. Io ti amo, io mai volli ucciderti. Io ti amo. Amerò per amor tuo tutte le tue bestie, i passerì, i gatti, i cani. E lavoro per te. Lavoro volentieri per te. Per onorare te salvo la gente e la nutro. Questo è il dovere di noi vecchi giovini.³⁵⁵

³⁵⁵ L'immagine del campo connesso al motivo del matrimonio visto come grande impostura che condanna l'uomo a una sorta di galera a vita è presente anche in *Corto viaggio sentimentale*: «Su un campo vide lavorare insieme un uomo e una donna. Non vide che una fisionomia sorridente di giovine donna, perché la corsa del treno non gli diede il tempo di vedere anche l'uomo. Potevano essere brutti o belli, ciò non importava. Non si poteva essere sicuri se erano sposati. Quello che era certo, era che lavoravano insieme, ma che si amavano o meglio che formavano quella società sessuale in origine, che doveva degenerare in una società d'interessi abbracciante il campo su cui lavoravano e la casetta, molto lontana forse, dove dormivano. Che truffa colossale! Venivano presi con dolcezza, avvolti nel loro proprio calore naturale e coperti di catene senza che se ne avvedessero. Se il signor Aghios non si fosse trovato in viaggio, dei due che lavoravano cantando sul campo non avrebbe osservato altro che l'aspetto della donna, per compiangere o invidiare il marito. Anche lui, coperto da catene, non sapeva

(pp. 144-145)

La battuta più illuminante dell'intero dramma la pronuncia il protagonista nelle battute finali:

Giovanni. Dico che tutto è *fuori di posto*. Ma poi ci si abitua a stare *fuori di posto* e si vive come se *a posto* si fosse. Perciò, perciò il dottor Raulli ha ragione di non voler l'operazione. Perché quando capita quella ci si mette a rovistare nella propria vita e si scopre tutto, cioè tutto quello ch'è *fuori di posto*, tutta la vita. E si vede che quello che si credeva fosse la vita era invece una specie di morte³⁵⁶.
(p. 145)

Non a caso nel brano è insistentemente presente l'immagine più rappresentativa del disagio della civiltà nel quale è immerso il protagonista: l'essere o meno "a posto" è il problema che tormenta fin dall'inizio della *pièce* tutti i personaggi del dramma.

Ognuno di essi occupa una posizione ben definita ed è costretto a rispettare un'etichetta imposta dal suo ruolo: come gli esseri umani hanno un determinato «*posto* alla tavola della famiglia» (p. 72), così gli oggetti devono rimanere fermi «al loro *posto*» (p. 109).

I giovani vogliono usurpare il posto ai vecchi negando autorità e rispetto sia in campo lavorativo (si veda Guido in conflitto con i metodi tradizionali del dottor Raulli) o familiare (Emma non si fida del padre a cui desidera togliere la compagnia di Umbertino)³⁵⁷.

A considerazioni molto simili si abbandona Aghios durante il suo viaggio in treno:

E il vecchio non s'accontentava di pensare che il mondo non fosse più quello in cui era nato lui, ma s'incantava a studiare quale dei due mondi avesse avuto ragione. Non c'era verso! Uno dei due aveva sbagliato. Forse egli non sapeva meglio, ma in sua gioventù gli avevano spiegato che sulla terra non ci fosse gioia abbastanza per contentare tutti ed egli l'aveva creduto e, uscito dalla scuola,

vedere più in là del naso, mentre ora, in viaggio, assurgeva fino a vedere nel destino dell'uomo quello di tutti gli animali domestici» I. Svevo, *Corto viaggio sentimentale*, cit., p.560.

³⁵⁶ Il corsivo è mio.

³⁵⁷ Nella *Prefazione* al quarto romanzo di Svevo è possibile trovare tale situazione nella metafora del violino che è sostituito dal moderno grammofono: «È scomparso da pochi giorni *dal suo posto* il mio violino ed anche il leggio. È vero che così fu conquistato al grammofono *il posto* che gli occorreva per espandere più vigorosa la sua voce.» I. Svevo, *Prefazione*, in ID., *Il vegliardo*, cit., p. 24.

timidamente aveva bussato alla porta del mondo per domandare: “C’è un posticino anche per me? Potrò conquistarlo?”. Questo era il mondo d’allora, quando a questo mondo si era in meno. Che dopo il mondo si sia allungato e allargato? E il vecchio era stato tenuto al suo *posto* e impedito di andar a comperare il vaglia dal rancore di essere nato in un mondo più difficile.³⁵⁸

Anche in *Umbertino* Zeno riflette sulla difficoltà del vecchio di trovare una posizione adeguata all’interno della comunità in cui vive. È in questo che deve essere rintracciato il motivo per cui Giovanni e Zeno riescono a trovare un contatto reale solo con il nipote, anche lui in un’età anagrafica fuori dalle dinamiche sociali ed economiche:

Ora che sono vecchio non si rispettano che i giovani, così che io sono passato per la vita senza essere stato rispettato mai. Da ciò dev’essermi derivata una certa antipatia per i giovani che vengono rispettati ora e per i vecchi che si rispettavano allora. Sto solo a questo mondo io, visto che persino la mia età fu per me sempre un’inferiorità. E davvero io credo che amo tanto Umbertino perché è tuttavia fuori dell’età.³⁵⁹

Io cammino accanto ad Umbertino molto simile a lui. Procediamo benissimo insieme. Il suo debole piede gl’impedisce di trovar troppo lento il mio passo ed io resto associato a lui dalla debolezza dei miei polmoni.³⁶⁰

Il personaggio di Enrico Biggioni, pretendente della figlia del protagonista, vede il suo riscatto personale nell’ambiziosa possibilità di “cambiare posto”, occupando quello di un altro (in particolare, il marito defunto di Emma).

Enrico (ridendo). Magari dicesse così. Ma chissà? Forse direbbe invece che se l’altro [Valentino] fosse rimasto *al suo posto* essa non avrebbe conosciuto il secondo. Questo è il pericolo.
(p. 42)

³⁵⁸ I. Svevo, *Corto viaggio sentimentale*, cit., pp. 513.

³⁵⁹ I. Svevo, *Umbertino*, in ID., *Il vegliardo*, cit., 123.

³⁶⁰ *Ivi*, 125. La difficoltà di tenere il passo degli altri è descritta anche in *Corto viaggio sentimentale*: «Il signor Aghios aveva bisogno di vita e perciò viaggiava solo. Si sentiva vecchio e ancora più vecchio accanto alla vecchia moglie e al giovine figliuolo. Quando aveva al braccio la moglie doveva rallentare il passo e quando camminava accanto al figliuolo sentiva che questi doveva rallentarlo. Lo circondavano di tutto il rispetto.» I. Svevo, *Corto viaggio sentimentale*, cit. p. 503.

Enrico. Ma talvolta mi verrebbe voglia d'essere *al suo posto* [di Valentino].

(p. 87)

Guido. Zio mio! Il signor Biggioni, lo sanno tutti, vuole sposare Emma.

Giovanni. Bell'affare! Lo avrò dunque sempre fra' piedi. Sarebbe stato meglio che Valentino non fosse morto.

Guido. Questo è certo, ma giacché è morto è meglio che ci sia qualcuno pronto ad *occupare il suo posto*.

(p. 54)

Enrico. Ma se fossi riuscito di prendere *il posto del povero Valentino*, anche a Lei sarebbe importato di vedermi trattare altrimenti. Nevvero?

(p. 129)

Invece Anna, moglie di Giovanni devota ma incapace di interpretare i tormenti del marito, non sente alcuna necessità di ribellarsi alla sua posizione muliebre ormai cristallizzata:

Anna. Non tema di divenire troppo vecchio per il matrimonio. Guardi me e mio marito. Questi ultimi nostri anni sarebbero stati i più felici della nostra vita se non ci fosse stata la disgrazia di questa nostra bambina cioè del suo marito. Lui attende alle sue cure ed io l'aiuto in tutte quelle pratiche. Perciò mi è molto attaccato. È vero che amerebbe io non m'occupassi tanto delle mie bestie. È una piccola nube ma senza importanza perché egli finisce col lasciarmi fare quello che voglio. E si va avanti quieti uno accanto all'altro come fummo posti 40 anni or sono allo stesso posto.

(p. 24)

In opposizione c'è Giovanni che fin dalla sua prima entrata in scena manifesta, attraverso i codici teatrali non verbali del gesto e della prossemica, la sua volontà di infrangere gli schemi e la staticità del mondo borghese: «confuso, eccitato, le vesti in disordine, il cappello in testa fuori di *posto*»³⁶¹. Egli, per riaffermare la propria dignità, deciderà di sottoporsi all'operazione, dal momento che «nel mondo moderno non c'è *posto* per i vecchi»³⁶². E, solo alla fine del suo percorso deciderà di tornare al suo «posto» decoroso.

³⁶¹ I. Svevo, *La rigenerazione*, cit., p. 43.

³⁶² *Ivi*, p. 72.

Nel sogno che conclude *La rigenerazione*, Giovanni stabilirà di ricacciare nelle pieghe della coscienza le pulsioni incarnate dalle donne giovani e disponibili, capaci di distoglierlo dai suoi doveri borghesi:

Giovanni. Allontanala [la giovane serva]. Io sono un uomo serio e ho molto da fare. Alle donne non voglio accordare nessuna libertà. Alla larga. (*Lavora.*) Già nella mia giovinezza osservai ch'erano tutte *fuori di posto*.

Anna. *Fuori di posto.*

Giovanni. Non so come dire. Forse erano gli uomini che erano *fuori di posto*. Certo è che si prendeva una donna e non era quella. [...] Io dico che ho saputo che di solito si va a letto con una donna e subito si vorrebbe cambiare... di letto. Questo è uno stato di cose che bisogna cambiare.

(p. 145)

L'operazione assolve allo scopo di far capire a Giovanni che «è un mondo *scomposto* cotesto» (p. 6), in cui è impossibile trovare una collocazione stabile sia essa nel tempo che nello spazio.

Emblematiche a questo proposito le parole conclusive del dramma che ben riassumono la condizione contraddittoria in cui si viene a trovare il protagonista che si definisce un «vecchio giovane».

I «vecchi giovani» e i «giovani vecchi» (come Valentino, il genero morto prematuramente per senilità precoce) non sono altro che intuizioni ossimoriche che incarnano metaforicamente il difetto del tempo, il tempo impuro in cui sono immersi i personaggi del dramma incapaci di vivere nel presente.

L'essere «fuori dal posto» è quindi prima di tutto l'essere «fuori dal tempo», una caratteristica che Giovanni condivide con i personaggi dei racconti dell'ultimo Svevo e in particolare con lo Zeno della *Prefazione*:

In certi istanti impensati mi sembra che essa [la giovinezza] ritorni, e debbo correre allo specchio per mettermi *a posto nel tempo*. Guardo allora quei tratti deformati sotto il mio mento da una pelle troppo abbondante per ritornare *al posto ch'è il mio*. [...] Il tempo fa le sue devastazioni con ordine sicuro e crudele, poi s'allontana in una processione sempre ordinata di giorni, di mesi, di anni, ma quando è lontano tanto da sottrarsi alla nostra vista, scompone i suoi ranghi. Ogni ora *cerca il suo posto* in qualche altro giorno ed ogni giorno in qualche altro anno. È così che nel ricordo qualche anno sembra tutto soleggiato come una sola estate, e qualche altro è tutto pervaso dal brivido del

freddo. E freddo e privo di ogni luce è proprio l'anno in cui non si ricorda proprio niente al suo *vero posto*: trecento e sessantacinque giorni da ventiquattro ore ciascuno morti e spariti. Una vera ecatombe.³⁶³

Se Giovanni è incapace di situarsi con la propria coscienza sulla linea del tempo, per contro si impone con prepotenza l'oggettività della durata e degli anni trascorsi che sono ineliminabili:

Giovanni. E si è vecchi anche quando si è ringiovaniti... voglio dire che si ha tuttavia il diritto a rispetto e protezione... sì, perché gli anni che si hanno, quelli restano tuttavia *al loro posto*. Non si possono cancellare.
(p. 112)

Il protagonista de *La rigenerazione*, con la sua scelta di abdicare ai desideri, rafforza il legame, già individuato, con i personaggi al centro di *Corto viaggio sentimentale* e *Vino generoso*.

Da un lato è possibile riconoscere il motivo del castigo che con puntualità colpisce questi vecchi dopo che si sono macchiati del peccato di voler sfuggire alla propria condizione senile e hanno intaccato, nel sogno o nella realtà, il loro decoro. Basti pensare al furto delle banconote subito dal signor Aghios alla fine del racconto a opera del giovane Bacis; all'indigestione e all'ubriacatura in *Vino generoso* capace di generare mostruosi sogni di colpa e punizione; alla malattia mortale che colpisce l'anziano corteggiatore della *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla*.

Dall'altro lato però si assiste a un volontario ripiegamento da parte di questi personaggi che desiderano tornare all'ordine rappresentato dal rassicurante alveo familiare, quasi spaventati per aver sondato l'abisso squadernato improvvisamente nella loro psiche³⁶⁴.

L'operazione di ringiovanimento si rivela alla fine essere molto simile al viaggio in treno del signor Aghios: entrambe le esperienze rappresentano una parentesi ingannevole, una chimera destinata a scontrarsi con la realtà anagrafica e sociale. Come nell'ultimo sogno di Giovanni anche nei pensieri di Aghios fanno capolino i concetti di dovere e abitudine opposti quelli di libertà e vita autentica:

Se si divideva la vita nella parte dedicata alle azioni e alle parole obbligate e in quella riservata ai movimenti di libera iniziativa

³⁶³ I. Svevo, *Prefazione*, in ID., *Il vegliardo*, cit., p. 18.

³⁶⁴ Alla fine anche Emma si adegnerà all'inevitabile scelta di un secondo matrimonio.

e ch'era quella che solo meritava il nome di vita, come questa era meschina in confronto di quella. Il signor Aghios era partito anelante alla libertà, ma sapeva che, di lì a qualche giorno, della libertà ne avrebbe avuto abbastanza e avrebbe ambito di riavere il suo giogo. Era così! La schiavitù non era solo un destino, ma anche un'abitudine.³⁶⁵

È certo che, abitudinario come egli era, avrebbe avuto un desiderio intenso di ritornare alla galera, come fra poco avrebbe anelato di rimettersi sotto la protezione della moglie e soprattutto andare a proteggere quello scervellato di suo figlio, insomma il ritorno alla sua galera. E del resto che cosa poteva rimproverare a quella sua cara (oh! tanto cara!) moglie? Assidua lavoratrice, economica, bella, aveva vissuto alla lettera per lui. Certo lo seccava (ed il signor Aghios sorride di nuovo) che quand'egli trovava bella una donna, essa subito interveniva a criticarne il naso o la figura. Eppoi essa lo accettava e amava com'era fatto, ma troppo spesso lo incitava di essere meno distratto e più accorto.³⁶⁶

Anche *Vino generoso* si conclude con la decisione da parte del protagonista di rinunciare alle tentazioni e all'istinto di ribellione risvegliate durante una cena in famiglia. Il sogno che lo visita durante la notte rivela verità scomode che è meglio respingere: come il Giovanni del dramma è pronto a uccidere Anna, così il vecchio della novella non esita a sacrificare la vita della figlia pur di salvaguardare la propria. Invano tenta, oramai destato, di misconoscere le immagini notturne e di circoscriverle nell'ambito di mere e innocue bizzarrie della mente: egli è il primo a percepirne il peso e il rimorso e a individuare nella remissiva osservanza delle disposizioni del medico l'unico riscatto possibile.

Bisogna però tornare a *Corto viaggio sentimentale* per individuare una chiave di interpretazione di questo ritorno all'ordine cui si risolvono i protagonisti dell'ultimo Svevo:

Aveva vissuto troppo tempo in famiglia per poter intendere la propria passata grandezza. La famiglia era come un velo dietro al quale ci si riparava per vivere sicuri e dimentichi di tutto. Ora egli ne moriva pieno di speranza. Probabilmente era una prova che gli avrebbe procurato una delusione. E allora si sarebbe accontentato. Nulla ci sarebbe stato di perduto. Egli sarebbe ritornato dietro a quel velo per vivere nella penombra, protetto, sicuro, ma moribondo rassegnato. Proprio così! Come i moribondi che, abbacinati dalla meta vicina, non conoscono altro sforzo che di trattenere la vita che vuol

³⁶⁵ I. Svevo, *Corto viaggio sentimentale*, cit. p. 556.

³⁶⁶ *Ivi*, pp. 557-558.

staccarsi da loro, incapaci di vedere, sentire o salutare le altre cose, concentrati come sono nel lavoro divenuto difficile di respirare e digerire.³⁶⁷

I personaggi sveviani, dopo aver troppo visto e compreso e dopo aver sperimentato una sconosciuta libertà, sembrano rimpiangere quel velo protettivo che li aveva preservati fino a quel momento e sentono il desiderio di tornare dietro lo schermo delle apparenze e delle abitudini.

Il termine “velo” che in poche righe ricorre per due volte non può non far pensare a quello che nel *Profilo autobiografico* è definito l’“autore preferito”³⁶⁸ di Svevo negli anni della giovinezza: Arthur Schopenhauer.

Il mondo come volontà e rappresentazione può fornirci una chiave interpretativa de *La rigenerazione*, e soprattutto della sua conclusione, alternativa o, se vogliamo, complementare a quella psicoanalitica – freudiana.

Attraverso l’immagine del “velo di Maya” Schopenhauer mostra la falsità e l’errore della percezione della realtà cui è condannato l’uomo: questa cortina, identificabile con il principio di ragione, ostacola la vera conoscenza dell’essenza delle cose a tal punto da far apparire il mondo simile a un sogno.

Kant contrappose ciò che conosciamo in tal modo, come pura apparenza, alla cosa in sé; e infine l’antichissima sapienza indiana dice: «È Maya, il velo ingannatore, che avvolge gli occhi dei mortali e fa loro vedere un mondo del quale non può dirsi né che esista, né che non esista; perché ella rassomiglia al sogno, rassomiglia al riflesso del sole sulla sabbia, che il pellegrino da lontano scambia per acqua; o anche rassomiglia alla corda gettata a terra, che egli prende per un serpente».³⁶⁹

Questa contaminazione e vicinanza fra realtà e sogno deve aver influenzato l’immaginario sveviano tanto da poterne riconoscere delle tracce significative

³⁶⁷ I. Svevo, *Corto viaggio sentimentale*, cit. p. 506.

³⁶⁸ Uno dei passi in cui Svevo manifesta la sua ammirazione per Schopenhauer è nella lettera a Valerio Jahvier del 27 dicembre 1927: «Ma intanto - con qualche dolore - spesso ci viene di ridere dei sani. Il primo che seppe di noi è anteriore al Nietzsche: Schopenhauer, e considerò il contemplatore come un prodotto della natura, finito quanto il lottatore. Non c’è cura che valga.» in I. Svevo, *Carteggio con James Joyce, Eugenio Montale, Valery Larbaud, Benjamin Cremieux, Marie Anne Comnene, Valerio Jahier*, cit. p. 243.

Negli anni ‘80 Svevo affianca alla lettura di Darwin quella di Schopenhauer e ne rimane a tal punto colpito che in breve tempo si moltiplicano nei suoi articoli riferimenti al filosofo tedesco. Solo per citare due esempi: sull’«Indipendente» il 20 febbraio 1885 esce l’articolo di Svevo *Giordano Bruno giudicato da Arturo Schopenhauer* mentre espliciti richiami a *Il mondo come volontà e rappresentazione* sono presenti nel pezzo *Un individualista* pubblicato, sulla stessa rivista, il 20 ottobre del 1886.

³⁶⁹ A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Laterza, Roma, 1984, vol. I, p. 35.

proprio ne *La rigenerazione* e nella fluidità con il quale il protagonista affronta i continui passaggi dal sonno alla veglia:

Noi abbiamo sogni; non è forse tutta la vita un sogno? – o più precisamente: non c'è un criterio sicuro per distinguere sogno e realtà, fantasmi ed oggetti reali? – L'addurre la minor vivacità e chiarezza del sogno in confronto dell'intuizione reale non merita alcuna considerazione, perché nessuno finora ha avuto presenti contemporaneamente l'uno e l'altro per confrontarli, ma soltanto il ricordo del sogno si poteva confrontare con la realtà presente. [...] Noi teniamo facilmente i sogni per realtà, anche dopo il risveglio [...] soprattutto quando si aggiunge che un'impresa o un proposito assorbe tutti i nostri pensieri e ci occupa nel sogno come nella veglia: perché in questi casi il risvegliarsi viene avvertito quasi tanto poco quanto l'addormentarsi, il sogno confluisce nella realtà e si confonde con questa.³⁷⁰

Giovanni Chierici, non classificabile come lottatore, ha condotto un'esistenza guidata dalle convenzioni che gli hanno impedito di vedere al di là del puro mondo fenomenico. A determinare il risveglio che gli permette di squarciare il velo di Maya è un'improvvisa incrinatura della coscienza (ben incarnata dalla scena del falso incidente) che inizia a confondere i piani temporali.

Dopo tale rivelazione anche il tempo si palesa come fenomeno apparente e relativo:

Come nel tempo ciascun attimo esiste solo in quanto ha cancellato l'attimo precedente – suo padre – per venire anch'esso con la medesima rapidità alla sua volta cancellato; come passato e avvenire (facendo astrazione dalle conseguenze del loro contenuto) sono illusori a modo di sogni, e il presente non è che un limite tra quelli, privo di estensione e durata: proprio così riconosceremo la stessa nullità anche in tutte le altre forme del principio di ragione. E comprenderemo che come il tempo, così anche lo spazio, e come questo, così tutto ciò che è insieme nello spazio e nel tempo, tutto, insomma, ciò che proviene da cause o motivi, ha un'esistenza solo relativa.³⁷¹

Il protagonista de *La rigenerazione* dopo aver vissuto a lungo nell'ignoranza, riesce alla fine del dramma a scostare il velo di Maya e comprendere quanto posticci siano l'ordine e l'armonia del mondo in cui vive.

³⁷⁰ *Ivi*, pp. 46-47.

³⁷¹ *Ivi*, 35.

In linea con quanto è descritto ne *Il mondo come volontà e rappresentazione*, ad accedere a uno stato di consapevolezza e insieme di rinuncia delle passioni e di stagnante noia.

Nulla più perviene ad angustiarlo, nulla a scuoterlo: perché tutte le mille fila del volere, che ci tengono legati al mondo, e di qua e di là in forma di sete, paura, invidia, ira ci trascinano dilaniandoci, con assiduo dolore, egli le ha tagliate. [...] La vita e le sue forme ondeggiavano oramai davanti a lui come una fuggitiva visione, o come appare nel dormiveglia un lieve sogno mattutino, attraverso il quale già traluce la realtà, e che più non perviene ad illuderci: e appunto come questo sogno svaniscono, senza un brusco passaggio. Da queste considerazioni possiamo intendere in qual senso si esprima spesso così M.me de Guyon, verso la fine della sua autobiografia: «Tutto m'è indifferente; io non posso più nulla volere: spesso non so, se esisto o non esisto».³⁷²

Il vecchio sveviano elegge l'organo genitale a centro del proprio universo sperando di essere riammesso nell'ingranaggio riproduttivo della natura da cui gli anziani sono esclusi, ma Giovanni rinuncia infine a quell'istinto sessuale che aveva tentato di risvegliare attraverso la miracolosa operazione. Il rifiuto della compagnia femminile e l'allontanamento di Rita che caratterizza il sogno conclusivo del dramma va di pari passo con il disvelamento e l'approdo a una conoscenza che rifiuta la forza cieca della volontà.

Anche la natura, la cui essenza intima è appunto la volontà di vivere, trascina con ogni sua possa l'uomo, come l'animale, alla continuazione della specie. Ella ha con ciò raggiunto lo scopo, a cui l'individuo poteva servirle, ed è oramai affatto indifferente al suo perire; che a lei, come alla volontà di vivere, soltanto la conservazione della specie importa, e l'individuo è un nulla. [...] In conseguenza di tutto ciò i genitali sono il vero e proprio fuoco della volontà, e quindi il polo opposto al cervello, al rappresentante della conoscenza, ossia all'altra parte del mondo, al mondo come rappresentazione.³⁷³

D'altra parte di stampo schopenhaueriano sono anche le parole che il Chierici rivolge alla moglie nell'ultima rappresentazione onirica quando parla di matrimonio. In questo caso il testo di riferimento è *L'arte di trattare le donne* (1851)³⁷⁴ anche se,

³⁷² A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Laterza, Roma, 1984, vol. II, p. 510.

³⁷³ *Ivi*, pp. 434-435.

³⁷⁴ A. Schopenhauer, *L'arte di trattare le donne*, a cura di Franco Volpi, Milano, Adelphi, 2000. Il volume raccoglie gli scritti del filosofo sulla concezione della donna distribuiti in varie opere: *Metafisica dell'amore sessuale* che costituisce il capitolo 44 dei *Supplementi* alla seconda edizione *Il*

nelle pagine di Svevo, il carattere misogino del libello risulta attenuato. Non si può negare però una corrispondenza fra i due autori sul tema del matrimonio definito da Schopenhauer “una trappola” il cui scotto si sconta soprattutto in età senile.

Il nostro matrimonio occidentale è quanto di più assurdo si possa pensare! Quanti carichi e obblighi sproporzionatamente grandi impone all'uomo in cambio di gioie effimere!³⁷⁵

La maggior parte degli uomini si lascia sedurre da un bel volto; infatti la natura li induce ad ammogliarsi facendo in modo che le donne mostrino a essi, tutto in una volta, il loro pieno splendore ovvero... facciano un « colpo a effetto»; e nasconde invece i molti guai che avranno in seguito: spese a non finire, preoccupazioni per i figli, un carattere bisbetico, cocciutaggini, invecchiamento e inacidimento nel giro di poco tempo, inganni, corna, capricci, attacchi isterici, amanti, diavoli e inferno. Definisco perciò il matrimonio un debito che si contrae in gioventù e si paga nella vecchiaia.³⁷⁶

Nell'ultima produzione sveviana, a partire dalla *Coscienza di Zeno*, si può individuare un motivo comune capace di connettere opere e personaggi.

La lotta contro la vecchiaia, che è lotta contro l'appressamento della morte, è scandita da una successione di azzardate epifanie che rivelano invariabilmente la loro natura illusoria. Nei racconti e frammenti scritti alla fine degli anni Venti, la vita monotona e borghese dei personaggi viene sconvolta dall'irruzione di un elemento capace di spezzarne l'equilibrio, di squarciare il velo delle convenzioni sociali e di aprire le porte al passato e alle fantasie oniriche: in *Vino generoso* l'elemento perturbatore è l'alcol, in *Corto viaggio sentimentale* la partenza in treno, nella *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla* l'avvenenza di una ragazza, nel *Mio ozio* l'amante prezzolata. A questi bisogna aggiungere l'operazione Voronoff de *La rigenerazione* e la cura psicanalitica della *Coscienza di Zeno* che sembrano avere la sola capacità di richiamare dall'inconscio immagini sopite senza però fornire alcuna soluzione o alcun sollievo. Anzi, come Zeno Cosini osserva nell'ultimo capitolo delle *Coscienza*, le rappresentazioni notturne e le reminiscenze che lo invadono da quando ha deciso di sottoporsi alla terapia psicoanalitica rischiano di fargli perdere la ragione e condurlo in manicomio:

mondo come volontà e rappresentazione (1844) e lo scritto *Sulle donne* incluso in *Parerga e paralipomeni* (1851).

³⁷⁵ A. Schopenhauer, *L'arte di trattare le donne*, cit., p.34.

³⁷⁶ *Ivi*, p. 36.

Evito i sogni ed i ricordi. Per essi la mia povera testa si è trasformata in modo da non saper sentirsi sicura sul collo. [...] Se non voglio finire al manicomio, via con questi giocattoli.³⁷⁷

Ma chi può arrestare quelle immagini quando si mettono a fuggire traverso quel tempo che giammai somigliò tanto allo spazio? Ora, purtroppo (oh! quanto me ne dolgo!) non ci credo più e so che non erano le immagini che correivano via, ma i miei occhi nebbiati che guardavano di nuovo nel vero spazio in cui non c'è posto per fantasmi.³⁷⁸

Anche Giovanni Chierici deciderà di rinunciare a queste ingannevoli chimere e il dramma si chiude sull'amara considerazione di una condizione senza sbocco.

L'anziano commerciante è condannato a vivere gli ultimi anni in una sorta di terra di mezzo: privato da ogni possibilità di appagamento dei desideri egli allo stesso tempo si sente estraneo alle dinamiche matrimoniali di cui avverte ormai la natura puramente convenzionale; strappato dal mondo dei ricordi in cui si era immerso non ha un futuro cui tendere. Egli come lo Zeno delle *Confessioni del vegliardo* approda infine alla definizione di "tempo ultimo" che sostituisce quella di "tempo misto":

Mi mancano quegli sciocchi rimorsi, quelle spaventose paure del futuro. Come potrei spaventarmene? È quel futuro quello ch'io vivo. Va via senza prepararne un altro. Perciò non è neppure un vero presente, sta fuori del tempo. Manca un tempo ultimo nella grammatica.³⁷⁹

Se *La rigenerazione* esclude dunque ogni prospettiva per il protagonista, negli ultimi brani narrativi è offerto al vecchio uno strumento che, subentrando a tutte gli altri palliativi invano sperimentati, sembra finalmente donargli una efficace via di fuga dal presente: la scrittura.

Più che costituire l'ennesima crepuscolare "via del rifugio", la scrittura del vegliardo assolve a una funzione largamente salutare, risponde a quella che Svevo del *Vecchione* definisce "una misura di igiene", cioè appunto un modo – l'unico – per "sentirsi vivo" e autonomo, memore del proprio passato, cosciente del proprio presente. [...] Consacrando a una scrittura di memorie, il vecchio sveviano celebra la sua grande rivincita sulla malattia, sull'inerzia,

³⁷⁷ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., pp. 1064-1065.

³⁷⁸ *Ivi*, pp. 1054-1055.

³⁷⁹ I. Svevo, *Le confessioni del vegliardo*, in ID., *Il vegliardo*, cit. p. 80.

sull'emarginazione, e insieme sul tempo, sulla morte, nonché sulla vitalità arrogante dei giovani.³⁸⁰

Verificata l'inattendibilità del metodo psicoanalitico e dell'operazione di ringiovanimento, scrivere si rivela essere l'unica «misura d'igiene» davvero efficace per sfuggire alle costrizioni spazio-temporali e recuperare, vivi, i frammenti del passato che sulla pagina diventano eterni. La scrittura in vecchiaia consente di cristallizzare i ricordi, ponendoli nella loro giusta luce e conferendo loro il giusto valore.

Perciò lo scrivere sarà per me una misura di igiene cui attenderò ogni sera poco prima di prendere il purgante. [...] Un'altra volta io scrissi con lo stesso proposito di essere sincero che anche allora si trattava di una pratica di igiene perché quell'esercizio doveva prepararmi ad una cura psicoanalitica. La cura non riuscì, ma le carte restarono.³⁸¹

[Le pagine] sono sempre là, sempre a mia disposizione, sottratte a ogni disordine. Il tempo vi è cristallizzato e lo si ritrova se si sa aprire la pagina che occorre. Come in un orario ferroviario.³⁸²

Insomma, raccontandola, la vita si idealizza ed io mi accingo ad affrontare tale compito una seconda volta, tremando come se accostassi una cosa sacra. Chissà come nel presente guardato attentamente ritroverò qualche tratto della mia giovinezza che le mie gambe stanche non mi permettono di inseguire e che cerco di evocare perché venga a me. Già nelle poche righe che stesi la intravvidi, mi invase in modo da arrivare a diminuire nelle mie vene la stanchezza della mia età.³⁸³

Se *La rigenerazione* si chiude senza fornire alcuna prospettiva o sbocco al vecchio Giovanni, proprio in virtù di quella continua contaminazione fra teatro e narrativa riscontrata nelle pagine sveviane, ne *Le confessioni del vegliardo* l'operazione di ringiovanimento si trasforma finalmente nell'occasione capace di far nascere il germe della creazione letteraria nel vecchio Zeno:

Ma del resto la vecchiaia è il periodo calmo della vita. Tanto calmo ch'è difficile registrarlo. Da quale parte afferrarlo per

³⁸⁰ G. Langella, *Italo Svevo*, cit., pp. 179-180.

³⁸¹ I. Svevo, *Prefazione*, in ID., *Il vegliardo*, cit., pp. 19-20.

³⁸² *Ivi*, p. 20.

³⁸³ *Ivi*, pp 20-21.

descrivere quello che precorse all'operazione? Dopo è facile. L'aspettativa della giovinezza voluta dall'operazione fu una specie di giovinezza, qualche cosa ch'ebbe la facoltà di creare un periodo tant'è vero che io so descriverlo coi suoi grandi dolori e grandi speranze.

Ed io vedo ora la mia vita iniziarsi con la mia fanciullezza, passare alla torbida adolescenza che un bel giorno s'acquietò nella giovinezza – qualche cosa come una disillusione – la quale poi piombò nel matrimonio, una rassegnazione interrotta da qualche ribellione, e passò alla vecchiaia di cui la caratteristica principale fu di farmi entrare nell'ombra e togliermi la parte di protagonista.

Per tutti, per me pure io oramai vivevo perché gli altri, mia moglie, mia figlia, mio figlio e mio nipote avessero maggiore rilievo. Poi venne l'operazione e tutti mi guardarono con ammirazione. Io m'agitai, ritornai a qualche tratto di vita, molto simile a quelli ch'erano i miei propri, voglio dire quelli di quella vita che non aveva avuto bisogno di operazioni, la naturale, quella che hanno tutti, e l'agitazione finì col portarmi a questa carta che mi pare non avrei mai dovuto abbandonare.

Questo rimprovero che mi faccio mi pare fondato, ma in fondo non è più ragionevole di quello che si faceva quell'altro vecchio che credeva d'essere appassito perché aveva lasciate le donne. Io ora scrivo perché devo mentre prima la penna in mano m'avrebbe fatto sbadigliare. Perciò io penso che l'operazione abbia pur avuto un effetto salutare.³⁸⁴

³⁸⁴ I. Svevo, *Le confessioni del vegliardo*, in ID., *Il vegliardo*, cit. p. 80-81.

CAPITOLO II

RUOTA DI CESARE VICO LODOVICI

Cesare Vico Lodovici è senza dubbio uno degli autori italiani che meglio ha saputo assimilare la lezione della coeva drammaturgia europea.

Prima che un prolifico autore teatrale (ha scritto circa 20 opere teatrali e cinque libretti per melodrammi), Lodovici deve essere ricordato come un fine lettore, critico e traduttore della letteratura teatrale classica e moderna.

Nato a Carrara nel 1885, grazie alla sua origine alto borghese (il padre gestiva uno dei più grandi giacimenti di marmo della zona), Cesare ha studiato in un collegio svizzero dove ha potuto imparare le principali lingue straniere: uno strumento essenziale per il lavoro di traduttore che lo vedrà impegnato negli anni successivi.

Abbandonata la carriera avvocatizia cui era destinato, la sua formazione culturale si arricchisce a Milano dove negli anni Dieci è chiamato a collaborare alla rivista «Coenobium». In questo periodo, come attento osservatore, si avvicina all'avanguardia futurista diventando amico di Bonzani, Boccioni e Marinetti.

La sua attività di drammaturgo (nel 1912 debutta come autore teatrale con la commedia *L'Eroica*, cui seguono nel 1914 *La prima in re maggiore* e *L'idiota*, commedia in tre atti ispirata a Dostoevskij) corre parallela a quella di critico teatrale (al 1913 risale l'acuto articolo *Idealismo e arte nel teatro di prosa contemporanea*, e al 1914 l'intervento dedicato al teatro di Paul Claudel, entrambi pubblicati da «Coenobium») e di traduttore. Per i teatri e per la radio ha tradotto tra gli altri Plauto, Calderon, Cervantes, Lope de Vega, Racine, Molière, Beaumarchais, Hauptmann (*L'assunzione di Hannele*), Wedekind (*Risveglio di primavera* e *Il vaso di Pandora*), Strindberg, Eliot (*Assassinio nella cattedrale*), O'Neill, Mac Leish, Mauriac, Aymée, Camus, Herczeg, Giraudoux, Claudel (*L'annunciazione*), Anouilh, Montherlant, Sartre, Cocteau (*Orfeo*), Gide, Bernanos, Lawrence. Dal 1937 fino alla fine degli anni '50 è impegnato nella traduzione dell'opera completa di Shakespeare che sarà pubblicata da Einaudi.

Negli anni Venti Lodovici è perfettamente inserito nella cerchia degli intellettuali e degli artisti dell'epoca tanto da accogliere nella sua villa di Carrara Pirandello, Ungaretti e Marinetti.

Dal 1925 Somarè gli affida la direzione della rivista «Il Quindicinale – Arti e Letterature Moderne», supplemento de «L'Esame». È proprio ne «Il Quindicinale», su cui tra gli altri scrivono Debenedetti, Solmi e Cecchi, che appare nel 1926 il fondamentale articolo di Montale *Presentazione di Italo Svevo*³⁸⁵.

Altra attività che permette a Lodovici di conoscere una quantità considerevole di testi teatrali italiani e stranieri a lui contemporanei è quella che, a partire dagli anni Trenta fino al 1953, lo vede impegnato a Roma come consulente artistico presso l'Ispettorato del teatro e l'Ufficio censura diretto da Leopoldo Zurlo. Dalla fine degli anni '40 fino al 1958, anno della morte, continua a dedicarsi al mestiere di critico teatrale sul giornale «La giustizia».

Lodovici, oltre al *corpus* di opere originali, ha lasciato una quantità considerevole di articoli e interventi sul teatro: dalla lettura di questa costellazione di frammenti critici emerge un'attenzione particolare rivolta agli autori italiani e internazionali che erano riusciti a conferire un forte impulso creativo al paludato teatro borghese.

Emerge in questi brani composti fra gli anni '10 e gli anni '50, fondamentali per comprendere la sua poetica e per analizzare un dramma complesso come *Ruota*, l'enorme cultura teatrale di Lodovici: cita autori come Hebbel, Ibsen, Wedekind, Schnitzler, Hauptmann, Strindberg e Maeterlinck, O'Neill, Sartre, Anouilh, Bernard Shaw, Synge, Lorca. Esalta la grandezza di Pirandello, sulla cui scia egli si pone, e appoggia Rosso di San Secondo soffermandosi su opere come *Marionette che passione!*, *La bella addormentata* e *Una cosa di carne*³⁸⁶.

In una *Postilla* al Festival di Pesaro³⁸⁷, rassegna cui ha partecipato per molti anni in qualità di giurato, Lodovici si sofferma su quei drammaturghi italiani che fra il 1910 al 1930 hanno partecipato al rinnovamento della scrittura scenica nazionale e invita registi e compagnie teatrali a riscoprirne la ricchezza e la complessità:

³⁸⁵ E. Montale, *Presentazione di Italo Svevo*, «Il Quindicinale», I, 2, 1926. L'articolo seguiva di poco l'altro intervento montaliano dedicato allo scrittore triestino *Omaggio a Italo Svevo* pubblicato su «L'Esame», IV, 1925.

³⁸⁶ Cfr. C.V. Lodovici, *Rosso di San Secondo*, 1954, Civico Museo Biblioteca dell'Attore del Teatro Stabile di Genova, Fondo Lodovici. Gran parte della documentazione relativa a Vico Lodovici è conservata al Civico Museo Biblioteca dell'Attore del Teatro Stabile di Genova, in un fondo a lui dedicato: i fascicoli, talvolta numerati e classificati in cartelle, comprendono appunti di critica teatrale, corrispondenza privata e recensioni. Molti di questi testi non hanno né il titolo né la data di composizione e risulta dunque molto difficile collocarli correttamente nella sua produzione anche se è evidente il loro valore documentativo.

³⁸⁷ Cfr. C.V. Lodovici, *Postilla al Festival di Pesaro*, senza data, Civico Museo Biblioteca dell'Attore del Teatro Stabile di Genova, Fondo Lodovici.

Abbiamo visto un Pirandello e un Wilder. L'avanguardia si chiama Pirandello. Confronti chi vuole *All'uscita* di Pirandello con *Piccola città* e non sarà difficile persuadersi che il teatro di Wilder, come molti altri di cosiddetti avanguardisti, vive dell'alito che gli ha diffuso Pirandello. [...] Hanno provato, i registi e i capi dei Gruppi a rileggere per esempio Carlo Bertolazzi, milanese dell'800 e primo '900? [...] Conoscono *I mariti* di Torelli, il *Piccolo santo* di Bracco, *La moglie ideale* di Praga, tutto il secondo Giacosa? [...] E c'è di Pirandello un quasi inedito arditissimo [...]: *L'innesto*. Lo adottino di più, questo avanguardista di tutte le ore. E si ricordino che in quel periodo in cui Pirandello apparve e fu in fiore, esistevano Zorzi della *Vena d'oro* e Viola del *Cuore in due*, esisteva importantissimo e dimenticato Rosso di San Secondo. Conoscete il suo *Tra vestiti che ballano*? Ricordate *La corte dei miracoli* di Cavacchioli? *L'uomo che incontrò se stesso* di Antonelli? Conoscete i drammi in prosa di Benelli? *Il ragno*, *L'elefante*? Conoscete bene il teatro di Betti? E di Fabbri e i due lavori del più giovane Giovanninetti (*L'abisso* e *Oro matto*)? Conoscete di Stefano Landi il bellissimo *L'innocenza di Coriolano* e l'atto unico *Uccelliera*? E *Un padre ci vuole* e *Un gradino più giù?*»³⁸⁸

La centralità conferita da Lodovici alla scrittura per la scena e a un teatro capace di trovare strade insolite rispetto a quelle tradizionali, lo spinge nel 1943 ad aprire una scuola di composizione drammatica in un'aula dell'Accademia di Arte drammatica istituita da Silvio D'Amico. Il corso, che durò solo quattro mesi a causa dei tragici rivolgimenti bellici, prevedeva progetti quadriennali che dovevano prendere in considerazione gli autori dall'età classica ai contemporanei (con particolare attenzione a Ibsen e Pirandello) e incontri con giovani scrittori teatrali (in quel breve periodo furono invitati fra gli altri Ugo Betti, Stefano Landi e Tullio Pinelli).

Se volessimo individuare un'impronta comune alle esperienze didattiche, agli interventi critici e all'attività di drammaturgo di Lodovici potremmo rintracciarla nella polemica rivolta al teatro naturalista.

Questa posizione poetica è espressa in modo netto fin dal 1914, anno del breve saggio dedicato a Paul Claudel³⁸⁹:

Io non sono un avversario del lirismo. Posso confessare anzi un mio debole: non credo che vi sia teatro grande senza lirismo. Il teatro borghese, quello che è costituito dei tanto amati e cari fatti

³⁸⁸ *Ivi*, pp. 2-3.

³⁸⁹ C. V. Lodovici, *Note d'arte drammatica – Paul Claudel*, «Coenobium – Rivista Internazionale di Liberi Studi», Lugano, n. 3, 31 Marzo 1914, pp. 60-73.

comuni, il così detto teatro verista, non mi va a genio. [...] Il mio stato di animo [è] assolutamente irrispettoso per questa fotografia balorda della realtà³⁹⁰.

Zola scriveva a Strindberg, restituendogli il copione di *Der Vater*: “I vostri personaggi, egregio signore, sono troppo indeterminati allo stato civile!” *Der Vater* fu rappresentato e si vide che i personaggi, anche fuor dell’anagrafe, erano vivissimi e verissimi.³⁹¹

Grava però sull’opera teatrale di Lodovici un equivoco che ne ha limitato, soprattutto per quanto riguarda i primi drammi, una corretta interpretazione. Parte della critica ha preferito rimarcare infatti più il debito rispetto a determinati modelli che l’originalità e la spinta innovatrice che l’autore ha impresso alla letteratura teatrale italiana degli anni Venti e Trenta.

A partire dal 1919, anno della prima rappresentazione del dramma *La donna di nessuno*, ha pesato nella valutazione complessiva della sua produzione un semplicistico accostamento a quello che è definito “teatro intimista” o “teatro del silenzio”: nei suoi copioni furono riscontrate delle strette rassomiglianze con le opere composte in Francia da Jean-Jacques Bernard, Denys Amiel e Charles Vildrac. Lodovici stesso ha sostenuto di essere ritenuto un autore «cosiddetto intimista accodato – da una critica considerata autorevole per breve tempo e ora felicemente sepolta – al carro di Cekof»³⁹².

In realtà l’accusa di plagio che grava su Lodovici oltre a essere semplicistica è anche cronologicamente scorretta dal momento che l’autore carrarino inizia a scrivere drammi prima che i testi francesi di stampo intimista siano composti (Jean-Jacques Bernard compone *Martine* nel 1922 e *L’invitation au voyage* nel 1924). Nel 1915 egli parte volontario per il fronte e, fatto prigioniero di guerra in Boemia, rimane chiuso nel campo di Theresienstadt per diciotto mesi. È proprio durante la reclusione che elabora *Spadacciola e il mago* (pubblicato in «Penombra» nel 1919), *Per scherzo* (pubblicato in «Novella» nel 1920) e soprattutto *La donna di nessuno* (pubblicato su «Comoedia» nel 1920).

È lo stesso Lodovici a far notare la forzatura di tale accostamento in varie occasioni tra cui la lettera inviata nel settembre del 1924 all’amico Padovani:

³⁹⁰ *Ivi*, p. 61

³⁹¹ *Ivi*, p. 67

³⁹² C. V. Lodovici, *Fortuna e sfortuna del teatro all’aperto*, senza data, Civico Museo Biblioteca dell’Attore del Teatro Stabile di Genova, Fondo Lodovici.

Io so benissimo che se esiste un teatro del silenzio (che vuol dire? Perché non chiamarlo teatro del vero?) in Italia sono stato io a istituirlo con un coraggio tanto maggiore a quello dei giovani Francesi, in quanto in Italia si era molto più indietro, quando apparve la mia *Donna di nessuno*, che non si fosse in Francia, dove alcuni anni dopo sono apparsi i lavori di Bernard. Io lo so bene questo e so bene che la mia *Donna di nessuno* è del 1917, quando questi giovani confratelli erano poco più che adolescenti.³⁹³

Nello stesso anno ribadisce in un articolo più che la paternità di una corrente, la sua estraneità a qualsiasi movimento letterario preesistente e l'estrema autonomia rispetto all'influenza francese. La spinta decisiva alla composizione di un'opera tanto distante dai canoni in voga è conferita in realtà dal rifiuto per la falsità e il conformismo che caratterizzata la scena italiana dell'epoca:

In quel periodo se nelle brevi licenze [durante la Prima Guerra mondiale], ci accadeva talvolta di restare chiusi per tre ore in un teatro di posa, ogni deformazione, ogni deviazione arbitraria dal naturale processo della storia interna di una azione drammatica, ci muoveva a tedio; e ci sdegnava la falsità. [...] Quel dire proprio sempre ogni cosa senza discrezione; tutto quel buggerio di vecchieferraglia ci tormentava come l'incubo del cattivo gusto. Fu allora che a qualcuno di noi venne fatto di domandarsi se per caso sul palcoscenico non si gridasse, per lo più, quello che naturalmente si usi tacere, e se non si tacesse, più spesso, quello che dire sarebbe stato più necessario e più simile al vero.³⁹⁴

Al di là della collocazione cronologica delle opere di Lodovici e di quelle di Bernard, Amiel e Vildrac ha ragione Antonio Stauble quando sostiene che l'intimismo italiano e il teatro del silenzio francese sono stati due manifestazioni coesistenti che correivano parallele ed è dunque riduttivo voler ridurre l'immaginario del drammaturgo italiano a un mero calco della poetica dei francesi³⁹⁵.

³⁹³ C. V. Lodovici, *Forme d'arte contemporanea – Il teatro intimista*, «La fiera Letteraria», 5, 24, febbraio 1929, p. 8, ora in Appendice a A. Stäuble, *Il teatro intimista. Contributo alla storia del Novecento*, Roma, Bulzoni, 1975, p. 114.

³⁹⁴ *Ibidem*. Le parole di Lodovici intrattengono un legame molto forte con l'analisi di Lukács sul nuovo teatro:

«Nel dialogo ciò che viene detto ha un'importanza sempre più secondaria rispetto a ciò che deve essere sottaciuto. La melodia del dialogo è sempre più soffocata dall'accompagnamento, la confessione aperta frenata dall'allusione, dagli effetti ottenuti con pause, cambiamenti di ritmo, etc. Perché ciò che accade esclusivamente nell'intimo è esprimibile mediante raggruppamenti di parole e non tanto facendo leva sul loro significato. [...] Se gli uomini del dramma sono chiusi entro la loro solitudine il dialogo è destinato a frantumarsi.» in G. Lukács, *Il dramma moderno*, Milano, SugarCo, 1976, p. 139.

³⁹⁵ Cfr. A. Stäuble, *Il teatro intimista. Contributo alla storia del Novecento*, cit.

È certo innegabile che dal secondo decennio del Novecento si possano intravedere anche in Italia i primi barlumi di una scrittura che vuole contrastare, proprio come quella dei francesi, un teatro basato sulle scene madri e sulle passioni urlate; e anche se la nuova produzione non sempre si mette in aperta collisione con il teatro borghese ancora imperante sulle scene italiane, iniziano a imporsi testi tesi a rendere percepibile il dialogo sotterraneo che si cela dietro una conversazione banale, e costellati di parole appena sfuggite e lunghi silenzi.

Gli autori italiani più significativi di questa nuova *vague* sono Roberto Bracco (*Piccolo santo* del 1910 e *Il perfetto amore* del 1912), Guglielmo Zorzi (*La vena d'oro* del 1919) e Fausto Maria Martini (prima ancora che al più noto *Il fiore sotto gli occhi* del 1922, si pensi a due opere del 1926 come *La facciata* e *La sera del trenta*, raccolti in un volume dal paradigmatico sottotitolo *I drammi dell'insignificante*) in parte debitori di una corrente verista in cui si può già intravedere un certo pudore nell'espressione dei sentimenti: si pensi ad esempio a Giuseppe Giacosa e a opere come *Tristi amori* (1887) e *Come le foglie* (1900) o a Renato Simoni con *La vedova* (1902)³⁹⁶.

È indicativa, alla luce delle dichiarazioni di poetica di Lodovici risalenti a qualche anno dopo, la prefazione di Roberto Bracco alla sua opera *Piccolo santo*:

Gli elementi essenziali, che compongono, in quadri brevi, la mia nuova opera scenica, non hanno quasi mai una diretta e consona espressione, perché risiedono nel fondo dell'esistenza di creature le cui parole e i cui atti non corrispondono alla loro psiche se non molto oscuramente e ambigualmente o addirittura ne divergono come i rami dal fusto. Il dissidio continuo, che si determina, or più or meno profondo, or più or meno inconsciamente, fra la psiche delle creature da me immaginate e le loro manifestazioni, costituisce l'invisibile filo conduttore dello sviluppo drammatico ed implica l'impossibilità assoluta di esporre il doloroso contenuto del dramma nella esteriorità dell'azione.³⁹⁷

L'opera di Lodovici si pone in continuità rispetto a questo solco timidamente tracciato esasperandone, con una tecnica sperimentale, la tendenza antinaturalista.

³⁹⁶ Come ha notato Silvio D'Amico a proposito de *La vedova*: «In tempi nei quali il cosiddetto teatro verista ostentava le sue più fotografiche ed esteriori forme borghesi, essa poneva un caso tutto intimo, inoltrandosi con raffinata audacia negli arcani, allora inesplorati, del subcosciente», in S. D'Amico, *Palcoscenico del dopoguerra*, Torino, E.R.I., 1953, vol. 2, p. 228.

³⁹⁷ R. Bracco, *Il piccolo santo: dramma in cinque atti*, Milano, Sandron, 1910, riportato in A. Stäuble, *Il teatro intimista*, cit., p. 99.

Ciò che allontana Lodovici dai drammaturghi sopra citati e che lo avvicina agli autori “grotteschi” e a Pirandello è una spinta rivoluzionaria più marcata che va oltre la semplice volontà di evitare la retorica e il sentimentalismo di certo teatro borghese dell’epoca: se gli intimisti infatti tendono a esprimere nuove esigenze creative rimanendo all’interno di una struttura tradizionale, Lodovici, in particolare con *Ruota*, contamina il linguaggio teatrale con quello cinematografico e, svincolandosi dalla zavorra della scatola scenica e dei limiti spaziotemporali, allarga la prospettiva e conferisce corpo all’astratto.

È innegabile comunque che dal 1925 in poi cresca in Italia l’interesse per il teatro del silenzio francese tanto che Adriano Tilgher dedicherà un capitolo del volume *La scena e la vita: nuovi studi sul teatro contemporaneo* proprio a *Dionisio Amiel e Gian Giacomo Bernard*.

Martini e Lodovici stessi producono alcuni testi teorici in cui analizzano la tecnica adottata da Bernard. A Bernard Fausto Maria Martini, nel 1925, dedica l’articolo *J.-J. Bernard e la sua visione del teatro*³⁹⁸. Sulla stessa linea Cesare Vico Lodovici che nel brano *Forme d’arte contemporanea – Il teatro intimista* scrive:

Il teatro intimista parte dal concetto che gli aspetti esteriori siano soltanto i segni di una realtà più profonda: come i barbagli di un arcano incendio... Le parole usuali, quotidiane non percepite ma intese; gli aspetti visibili non appresi ma compresi, sono i segni rivelatori di quella vita non apparente [...]. Da questo contenuto del teatro intimista discende, necessario, il suo linguaggio, che consiste nel sostituire al movimento scenico – l’azione – un più intimo dramma di situazioni spirituali e di stati d’animo, che, per essere azione meno palese, non è perciò meno drammatico nel senso tecnico della parola.³⁹⁹

Le testimonianze di stima fra autori italiani e francesi sono comunque reciproche: Bernard, dopo aver letto *La donna di nessuno*, in un articolo di apparso

³⁹⁸ «I nuovissimi scrittori [...]si sono domandati se non convenisse di non trascurare anche sul teatro i tumulti della più oscena coscienza dei personaggi e di restituire, sia al silenzio, sia a quelle diverse sfumature, tutta la loro genuina efficacia espressiva. Di qui il nuovo problema tecnico preposto alle fatiche dei commediografi, il quale può definirsi il tentativo di realizzare sulla scena quella – dirò così – cautela o discrezione psicologica che costituisce la nostra vita normale e di suscitare la commozione degli spettatori mediante una precisa aderenza alla più gelosa e pudica verità umana e non più attraverso le aperte, inverosimili e quasi sempre esacerbate confessioni, messe sulla bocca degli attori.» in F. M. Martini, *J.-J. Bernard e la sua visione del teatro*, «Comoedia», 7, 1° marzo 1925, p.5, ora in Appendice a A. Stäuble, *Il teatro intimista*, cit., pp. 215-17.

³⁹⁹ C. V. Lodovici, *Forme d’arte contemporanea – Il teatro intimista*, in Appendice a A. Stäuble, *Il teatro intimista*, cit., p. 8.

su «Comoedia» il 20 agosto 1926 intitolato *Le affinità segrete – L'inespresso nel teatro e nella vita*⁴⁰⁰, motiva la vicinanza d'intenti fra lui e Lodovici con suggestioni e modelli culturali comuni. Egli, con ironia, inoltre pone l'accento sulla cautela necessaria che deve muovere il critico nel momento in cui indaga l'opera di un autore e ne denuncia il saccheggio di temi e stilemi altrui:

Non era la prima volta che mi parlavano dell'influenza che Cecof aveva esercitato su di me. Ciò mi diede l'idea di leggere Cecof di cui non avevo mai letto una riga. E amai Cecof per tutta l'influenza che egli aveva avuto sopra di me senza che io lo sapessi.⁴⁰¹

E, dal canto suo, anche Lodovici si affretterà a ribadire da un lato l'aprogrammaticità ed eterogeneità della sua produzione drammaturgica a cui sono state affidate etichette improprie, dall'altro la distanza che separa i suoi testi da quelli di due autori, Cechov e Ibsen, che pure rappresentano un riferimento fondamentale per i nuovi autori.

Ora, nonostante la forma precisa del teatro intimista [...] sia sorto da uno spontaneo stato d'animo, è invalso l'uso di subordinarlo a due precedenti storici di gran conto e cioè – particolarmente la *Hedda Gabler* – di Ibsen e quello – particolarmente *Le tre sorelle* e *Il giardino dei ciliegi* – di Cecof [...]. L'intimismo è una particolare concezione della vita, non una tecnica speciale. Perciò se la confrontiamo con la concezione Ibseniana e Cecofiana del mondo, non troveremo nell'intimismo (che mira solo ad una disinteressata rappresentazione della sua realtà) né l'individualismo etico di Ibsen a presupposto rivoluzionario, né il nihilismo, che fa, nel teatro di Cecof, quasi scomparire il valore dell'uomo e mette l'individuo a servizio dell'ambiente che è il vero protagonista.⁴⁰²

⁴⁰⁰ *Ivi*, pp. 109-110.

⁴⁰¹ *Ivi*, p. 109. L'interesse degli autori francesi per le opere italiane coeve si esprime attraverso varie forme: ad esempio la moglie di Bernard tradusse in francese *La vena d'oro* di Zorzi, *Il fiore sotto gli occhi* di Martini, *La donna di nessuno* e *Con gli occhi socchiusi* di Lodovici (quest'ultima pièce fu tra l'altro rappresentata a Parigi il 25 aprile 1925). Sul numero della «Revue des Deux Mondes» del 1° giugno 1925, dove è pubblicata la versione francese di *Con gli occhi socchiusi*, è presente anche un breve intervento di Bernard che riconosce la reciproca indipendenza del teatro italiano e del teatro del silenzio francese.

⁴⁰² C. V. Lodovici, *Forme d'arte contemporanea – Il teatro intimista*, in Appendice a A. Stäuble, *Il teatro intimista*, cit. p. 116.

Insofferente a ogni definizione riduttiva tesa a imbrigliare il suo teatro in una specifica corrente, Lodovici vuole proporre un «teatro psicologico ridotto alla sua espressione più pura ed essenziale»⁴⁰³.

Il suo teatro, che si attiene alla massima «*to suggest is to create – to name il to destroy*»⁴⁰⁴, non sembra essere apprezzato da quei critici che si sono comunque dimostrati attenti alla produzione francese coeva. Lodovici, pur riscuotendo un buon successo di pubblico con *La buona novella*, *Le fole del bel tempo* e *La donna di nessuno*⁴⁰⁵, va incontro alle stroncature di Renato Simoni (che valuterà positivamente la produzione successiva dell'autore), Cesare Levi, Giuseppe Marussig e Roberto Sanesi.

Adriano Tilgher in particolare fu uno dei più accaniti avversatori di Lodovici i cui drammi erano composti a suo dire solo da dialoghi «a mozziconi di parole, e silenzi, silenzi molti e lunghi silenzi», ed erano «fatti di vuoto»⁴⁰⁶.

Mentre Pellizzi, fraintendendo le intenzioni eversive e appiattendo le specificità di Lodovici e degli altri giovani autori italiani in un'unica corrente, li accusa di voler restituire una rappresentazione troppo verosimile della realtà e di allontanarsi irrimediabilmente dall'essenza del teatro:

L'intimismo è un figurino letterario che viene, se non erriamo, da Parigi, e ad esso si sono accomodati senz'altro taluni scrittori nostri, con uno zelo cui fa riscontro solo la loro modestia; è una delle formule uscite dalla concezione "borghese", obbiettivista, fotografica, verosimile dell'arte; lo scrittore, e massime il drammaturgo, non deve preoccuparsi di concepire eventi eccezionali, vistosi, clamorosi ma deve ridurre la vita al suo decorso normale, presentando al pubblico solo i segni esteriori usuali dell'interiore vicenda dei personaggi; [...]

⁴⁰³ C. V. Lodovici, *Le nuove forme del teatro contemporaneo*, «Comoedia», 20 luglio 1926, ora in Appendice a A. Stäuble, *Il teatro intimista*, cit., p. 108.

⁴⁰⁴ Lodovici ha posto questa frase, che attribuisce a Shakespeare, come epigrafe alla prima edizione delle sue commedie. Cfr. C.V. Lodovici, *La donna di nessuno*; *La buona novella*; *Con gli occhi socchiusi*; *Le fole del bel tempo*, Firenze, Vallecchi, 1926. Tale principio ricorda una riflessione di Mallarmé: «Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite du Bonheur de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve», in S. Mallarmé *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1954, p. 869.

⁴⁰⁵ Nel 1923 scrive l'atto unico *Con gli occhi socchiusi* e *La buona novella* pubblicati entrambi su «Comoedia». Nel 1925 compone il dramma *Le fole del bel tempo* pubblicata nello stesso anno su «Comoedia». *La donna di nessuno* va in scena nel dicembre del 1919 al teatro dei Filodrammatici di Milano con la compagnia Borelli-Beltramo. Successivamente, fra il 1922 e 1923 al teatro Argentina con la compagnia di Emma Gramatica. *La buona novella* debutta sul palcoscenico al Quirino di Roma con la compagnia Borelli Carnabuci nel 1923; *Le fole del bel tempo* al Manzoni di Milano nel 1925 e al teatro Quirino di Roma nel 1926.

⁴⁰⁶ A. Tilgher, *Le fole del bel tempo di Cesare Vico Lodovici al Quirino*, «Il mondo», 17 febbraio 1926.

Ora queste commedie crepuscolari, fatte di sottintesi, di mezze parole, di strizzatine di occhi, di reticenze, queste commedie estremamente prudenziali, scritte con una grande paura del teatro, munite ad ogni battuta di un salvagente, sono di un antiteatralismo senza rimedio.⁴⁰⁷

I primi critici che furono capaci di individuare nei drammi di Lodovici elementi di novità furono invece Marco Praga e Piero Gobetti.

In particolare quest'ultimo nel 1923 cura la pubblicazione della commedia *L'idiota*⁴⁰⁸ e, nel 1924, dedica un intero articolo all'autore carrarino su «Comoedia»⁴⁰⁹ ripercorrendone cronologicamente la produzione.

Il giovane torinese ribalta l'ottica ed esalta i drammi di Lodovici per l'ironia velata che li caratterizza e per le capacità tecniche, soprattutto nella costruzione dei dialoghi. Gobetti anticipa la linea che sarà adottata dalla generazione successiva di critici che hanno liberato Lodovici dal fardello del presunto debito nei confronti del teatro dell'inespresso e sgombra subito il campo dall'errore che molti recensori hanno compiuto nell'imbrigliare l'autore in un genere preciso. L'equivoco interpretativo consiste, secondo Gobetti, nell'aver voluto eleggere una battuta del protagonista maschile di *La donna di nessuno* a dichiarazione poetica dell'intera opera lodoviciana: «Quello che mi dici mi serve solo per capire quello che non mi dici. E quello che non dici per sapere quello che sei».

Se questo fosse un precetto estetico e una scoperta espressiva non si potrebbe immaginare nulla di più buffo; ma in realtà la frase, come si può leggere nella commedia, corrisponde piuttosto a una astuzia di conversatore che a una pretesa di simbolismo. Non tragga in inganno la vicinanza di Cecof. L'interesse di Lodovici [...] è tutto nell'arguzia; quando le sue vittime si commuovono e vorrebbero commuoversi, la loro tenerezza finisce nella banalità. [...] Ora, quando Tilgher protesta di non vedere in quest'opera né novità di problemi, né novità di passioni ha perfettamente ragione soltanto perché ha frainteso l'originalità di Lodovici. [...] Il suo stile tende a realizzare dei semitoni e delle sfumature obbiettive: il segreto della sua tecnica divisionista è nella sua volontà di non annoiarci con le storie sentimentali e con le confessioni.⁴¹⁰

⁴⁰⁷ Cfr. C. Pellizzi che in *Le lettere Italiane del nostro tempo*, Milano, Libreria d'Italia, 1929, p. 108.

⁴⁰⁸ C. V. Lodovici, *L'Idiota. Commedia in 3 atti*, Torino, Piero Gobetti editore, 1923.

⁴⁰⁹ P. Gobetti, *Lodovici*, «Comoedia», n. 3, 1924. Ora in P. Gobetti, *Scritti di critica teatrale*, a cura di Giorgio Guazzotti e Carla Gobetti, in ID., *Opere*, vol. III, Torino, Einaudi, 1974.

⁴¹⁰ *Ivi*, p. 5.

Per Gobetti la qualità di Lodovici consiste nel rifiuto di ogni residuo di sentimentalismo e psicologismo, nello sviluppo imprevedibile del dialogo, nella trappola tesa al lettore che «può credere addirittura di trovarsi in atmosfera di dramma borghese; solo che l'autore dopo aver consentita l'illusione vien mostrando il vuoto e la noia di questa materia.»⁴¹¹

Grande cantore della solitudine femminile, Lodovici con *La donna di nessuno* crea un vero e proprio dramma moderno costruito sulla lotta tra ragione e istinto:

[le avventure della donna] sono guardate dall'alto con armonico disinteresse e con stilizzazione felice. La piccola provinciale respira in un'atmosfera da Hedda Gabler e riesce a sopportare il tragico quotidiano. State sicuri che con queste attitudini di osservatore di destini incompiuti e di contraddizioni inesorabili Cesare Lodovici saprà darci a suo tempo la sua tragedia. Già in ciò che ha scritto chi vuole sente l'annuncio dell'eccezionale.⁴¹²

L'articolo di Gobetti si chiude su una chiaroveggente intuizione che sembra presagire il dramma che Lodovici comporrà pochi anni dopo: *Ruota*.

Anche se con meno audacia di Gobetti, Giacomo Antonini ne *Il teatro contemporaneo in Italia*, pur riconoscendo in Lodovici l'influenza cecoviana e qualche tratto comune al teatro intimista francese, ha il merito di scorgere quanto profonda sia la distanza che separa l'opera del drammaturgo carrarino da questi modelli:

I sentimenti e le passioni individuali si dichiarano attraverso azioni, sguardi e silenzi, senza venir mai declamati e notomizzati come nei drammi del teatro borghese, così anche nelle sue commedie i personaggi non rivelano il loro mondo interiore con frasi altisonanti, ma lo accennano in pause dense di significato o mediante brevi gesti e sottintesi. Di qui le definizioni di teatro del Silenzio e di teatro dell'Inespresso che [...] anch'io trovo insufficienti, giacché questa singolare tendenza del modernissimo teatro non è caratterizzata tanto da una deliberata volontà di non esprimere, quanto da quella di esprimere senza adoperare eccessivamente la parola laddove nella vita si sarebbe taciuto⁴¹³

⁴¹¹ *Ivi*, p. 6.

⁴¹² *Ibidem*.

⁴¹³ G. Antonini, *Il teatro contemporaneo in Italia*, Milano, Corbaccio, 1927, pp. 176-177.

Inoltre Antonini è uno dei primi a esaltare l'originalità di un testo come *La donna di nessuno* definito uno dei più significativi del teatro italiano contemporaneo:

L'autore si è qui completamente affrancato dalle superstiti influenze del dramma borghese e ha creato con Anna un tipo di donna realmente moderna [...] sconosciuta, oltre che al teatro di un Bracco e di un Praga, anche a quello di un Fausto M. Martini o un Chiarelli.⁴¹⁴

Rispetto al teatro intimista francese e ai drammi italiani di Martini che conservano le caratteristiche formali tipiche del teatro classico, Lodovici sembra andare oltre scardinando la struttura drammatica attraverso lo sconvolgimento dell'unità spazio-temporale, in particolare in un'opera effrattiva come *Ruota* dove la soggettività della protagonista prende in sopravvento sulla rappresentazione naturalistica.

Più che al teatro del silenzio, se si vuole analizzare un dramma come *Ruota*, bisogna quindi guardare alla «drammaturgia dell'io» di Strindberg e al teatro espressionista tedesco di Wedekind e Kaiser, alle intuizioni narrative e teatrali di Schnitzler, ai drammi di O'Neill, e alle teorie psicoanalitiche di Freud e Jung.

Lodovici sarà riscoperto in epoca più recente da critici come Apollonio, Fiocco e Rebora i cui interventi hanno come obiettivo quello di sottrarlo alla catalogazione di "silenzista".⁴¹⁵

Sono soprattutto Fernando Ghilardi e Diego Fabbri a celebrare l'afflato europeo e americano⁴¹⁶ di Lodovici e a collocarlo fra gli autori più rappresentativi della rinnovata drammaturgia italiana della prima metà del Novecento.

Ghilardi sottolinea l'influenza di Cechov e dell'Ibsen de *La donna del mare* e sente l'eco di Rilke e della Mansfield nel testo *L'Incrinatura* (del 1929 ma rappresentato nel 1937 col titolo *Isa, dove vai?*).

⁴¹⁴ Ivi, p. 179.

⁴¹⁵ M. Apollonio, *C.V.L Teatro intimista del primo dopoguerra*, in *Novecento, I contemporanei*, a cura di G. Grana, Milano, Marzorati, 1979, pp. 2883-2895; A. Fiocco, *Cesare Vico Lodovici*, «Le lettere», Roma - Istituto volere e potere 1920- Pubblicazione Periodica, 7, 1938, 1; R. Rebora, *Il teatro di Lodovici*, «Sipario» 1951.

⁴¹⁶ Significativamente Achille Fiocco rievcherà *Ruota* anche in occasione di una recensione (pubblicata su «La fiera letteraria» del 18/2/1951) a *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller andato in scena a Roma al Teatro Eliseo il 10 febbraio 1951. Scrive Fiocco: «Ma per questo dramma di Miller bisognerebbe fare più precisamente i nomi di Cantillon, di Zimmer, di Vildrac, di J. J. Bernard, di F. M. Martini, e in particolar modo di Lodovici (*Ruota*), proprio per quanto riguarda il tipo di personaggio e la sua avventura fantastico reale».

Lodovici mostrò subito il tono europeo del suo teatro, che precorse l'intimismo di J. J. Bernard e di Amiel, attivi dal 1921, e che da questi ultimi si differenziò per una certa vibrazione eroica delle sue creature, per un assunto morale: una sorta di intimismo etico che nella sua consistenza impedisce al dramma di scadere nello psicologismo e nell'estetismo.⁴¹⁷

Diego Fabbri dedica invece all'autore carrarino le pagine critiche più intense e appassionate tanto da inserire *Ruota* fra i testi teatrali più importanti della drammaturgia italiana composti nella prima metà del Novecento:

Credo infatti che [...] le opere più significative siano, cronologicamente: le *Marionette* di Rosso, i *Sei personaggi* di Pirandello, la *Ruota* di Lodovici e la *Frana* di Betti.⁴¹⁸

Nei due interventi⁴¹⁹ che riserva all'analisi della sua opera lo inserisce nel quadro di rinnovamento teatrale non solo a livello nazionale ma anche nel più ampio panorama del teatro europeo. E se il prevalente indugiare sull'interiorità dei personaggi femminili è comune al teatro intimista, (si pensi a *La souriante Madame Beudet* di Amiel e *Obey* del 1921, alla *Martine* di Bernard del 1922, a *Maya* di Gantillon del 1924), l'elemento che allontana le donne di Lodovici da quelle di J.J. Bernard, Amiel e di Cekov è «una ribellione secca e eretta che ha certamente qualche cosa di eroico»⁴²⁰.

Secondo Fabbri un'opera come *La donna di nessuno* può essere accostata, per portata rivoluzionaria, a drammi come *La maschera e il volto* di Chiarelli ('16), *Così è (se vi pare)* di Pirandello ('17), *Marionette che passione* di Rosso di San Secondo ('18), *L'uomo che incontrò se stesso* di Antonelli ('18), *L'uccello del paradiso* di Cavacchioli ('19), *Il fiore sotto gli occhi* di Martini e *Nostra Dea* di Bontempelli ('21). Lodovici è anzi ritenuto «la voce più europea del nostro teatro di quel periodo»⁴²¹ e il suo stile rappresenta l'esperimento più significativo dopo quello di Pirandello di trovare nel teatro «un nuovo mezzo espressivo che non sia la prosaicità

⁴¹⁷ F. Ghilardi, *Storia del teatro*, Milano, Vallardi, 1963, v.1, p. 74.

⁴¹⁸ D. Fabbri, *Un'opera fondata su un intimismo etico*, «Persona», n. 9 1968, p. 12.

⁴¹⁹ D. Fabbri, *Il teatro di Cesare V. Lodovici*, «La Rivista Italiana del Dramma», V, n.3., 1941 e D. Fabbri, *Un'opera fondata su un intimismo etico*, cit., pp. 7-12.

⁴²⁰ D. Fabbri, *Il teatro di Cesare V. Lodovici*, cit., p. 23.

⁴²¹ D. Fabbri, *Un'opera fondata su un intimismo etico*, cit., p. 7.

grigia del dialogo naturalista e nemmeno la piena turgidezza della battuta dannunziana»⁴²².

È importante, a questo proposito, ribadire che Lodovici, pur tenendo un occhio sempre rivolto alla produzione europea, è acutissimo osservatore delle rivoluzionarie esperienze teatrali che su territorio italiano si stavano moltiplicando. In particolare comprende la forza dirompente del teatro di Pirandello, l'unico autore di teatro in Europa, a suo avviso, capace di conciliare la dialettica teatrale con la fantasia e la poesia drammatica e in grado di innescare «la reazione antisentimentale del nuovo gusto e delle nuove correnti spirituali e critiche contro il linguaggio inflazionato e alle copiose lagrime di quel teatro tanto duro a morire»⁴²³.

Rifiutando con nettezza l'«indecorosamente applaudito teatro verista borghese»⁴²⁴ è lo stesso Lodovici a riconoscere i meriti di quei drammaturghi italiani attivi tra il 1915 e il 1935:

[il teatro nazionale di questo periodo] ha sgomberato il terreno dai sottoprodotti di una banale drammaturgia frusta fino alla corda, [ha tentato di] informare le opere a una più pura fantasia, [ha provveduto] alla ricerca e al ritrovamento di un linguaggio e di uno stile che sembrava aver disertato le tavole del palcoscenico.⁴²⁵

Fantasia e linguaggio sono i termini complementari fondamentali per penetrare la poetica di Lodovici e in particolare un testo come *Ruota*. Importante però è comprendere entro quali confini epistemologici lo stesso autore li colloca.

Nelle riflessioni raccolte in due articoli che vanno sotto il titolo di *Il teatro e i suoi confinanti* (*Teatro e Letteratura*; *Teatro e Spettacolo*; *Teatro e Regia*) e *Fortuna e sfortuna del teatro all'aperto*, lo scrittore sostiene che il teatro «ha nella fantasia l'elemento essenziale e il suo primo fattore»⁴²⁶, poiché «[esso] nasce e germoglia, secondo un bel verso di Yeats, da un “vivo barbaglio di sogni”; da un incantesimo di rivelazione e di scoperta espresse in termini di fantasia – non fantasticherie»⁴²⁷; un

⁴²² *Ivi*, p. 9.

⁴²³ C. V. Lodovici, *Il teatro e i suoi confinanti* (*Teatro e Letteratura*; *Teatro e Spettacolo*; *Teatro e Regia*), senza data, Civico Museo Biblioteca dell'Attore del Teatro Stabile di Genova, Fondo Lodovici.

⁴²⁴ C. V. Lodovici, *Fortuna e sfortuna del teatro all'aperto*, cit., p. 5.

⁴²⁵ *Ibidem*.

⁴²⁶ *Ivi*, cit., p. 3.

⁴²⁷ C.V. Lodovici, *Il teatro e i suoi confinanti* (*Teatro e Letteratura*; *Teatro e Spettacolo*; *Teatro e Regia*), p. 8.

copione riuscito deve essere «fantasia risolta in fisicità; pagina che già nel testo si deve vedere come proiettata verso la scena»⁴²⁸.

La distinzione fra fantasia e fantasticheria è sostanziale anche nella prospettiva dell'analisi del sogno presente in *Ruota*: il drammaturgo infatti individua un tipo di teatro basato su un eccesso di attenzione conferito all'elemento spettacolare e un altro che si risolve interamente nella parola in azione, ovvero di una parola dotata di tre dimensioni, e nella costruzione del personaggio cui è affidato il compito di dare corpo ai concetti astratti⁴²⁹.

Il teatro, dunque, sembra doversi considerare esclusivamente come la forma artistica in cui il linguaggio verbale funge da padrone di tutti gli altri codici comunicativi.

Pur ammettendo che il teatro risulti dall'armonica fusione di testo e spettacolo (in cui però il regista, lo scenografo, i macchinisti, e le maestranze tutte devono essere considerati solo ospiti o collaboratori occasionali), Lodovici vuole denunciare la deriva di certa drammaturgia che, svalutando la parola, si affida a effetti visivi esteriori e a inutili orpelli nella ricerca di una vacua meraviglia:

Il fenomeno più pericoloso e tormentoso per l'autore drammatico che partecipa alla vita teatrale "dal di dentro", è quello della grave mora di elementi spuri che vanno giorno per giorno e un giorno più dell'altro soffocando e falsando la forma genuina del Teatro con tutto un ciarpame di elementi spettacolari d'accatto, in antitesi con la sua forma e le sue strutture. In questa premessa resta già denunciato il primo, il più pericoloso, il più epidemico degli equivoci che minacciano il nostro artigianato: e cioè l'equivoco fra Teatro e Spettacolo. Per eliminarlo e ritrovare la forma originaria del Teatro, mi par che ci sia di rifarci al repertorio, e quindi al testo, che ne è la definizione formale e ci riconduce alla parola: al di là della quale nel Teatro, è accessorio anche quello che sembra necessario.⁴³⁰

Lodovici si pone sulla stessa linea di Strindberg che negli appunti in cui riflette sull'opportunità di rappresentare il *Faust* di Goethe sostiene la necessità di

⁴²⁸ *Ivi*, p. 9.

⁴²⁹ In base a questa categorizzazione Lodovici stila una sorta di doppia lista di drammaturghi validi o scadenti. Nel primo gruppo colloca Cecov, Gogol, Ostrowsky, Becque, Renard, Courteline, Tristan Bernard, Ugo Betti, Synge, Yeats, Eliot, Roland, Duncan, Saroyan, Hauptmann, Kleist, Hebbel, Wedekind, Strindberg, Brecht (definito il fenomeno teatrale più importante della moderna Europa) e soprattutto Pirandello; nel secondo inserisce Cocteau, Gide, Anouilh, Giraudoux, Valéry, Rostand, Roussin, Pagnol, Steinbeck, Hemingway e Sudermann. Cfr. C.V. Lodovici, *Fortuna e sfortuna del teatro all'aperto*, cit.

⁴³⁰ *Ivi*, p. 1.

una semplificazione delle scenografie a fronte di una eccessiva artificiosità del teatro di fine Ottocento, e auspica un ritorno all'impostazione scarna shakespeariana.

Vent'anni fa (nella Prefazione alla *Signorina Julie*) la corrente di gusto naturalistico, in conformità con le aspirazioni materialistiche dell'epoca, s'indirizzò verso la fedeltà realistica. Il teatro tedesco si spinse fino alla scena girevole [...]. Ma, sul finire del secolo, gli animi ebbero una trasformazione: si risvegliò la fantasia e lo spirituale ebbe il sopravvento sul materiale, la parola recitata divenne sul palcoscenico la cosa essenziale.⁴³¹

Bersaglio degli strali dell'autore di *Ruota* in realtà non è solo il teatro che ha fatto dell'elemento spettacolistico il suo centro ma anche il suo opposto, ovvero una drammaturgia che ha escluso totalmente la fantasia per basarsi su un dialogo raziocinante. Rifacendosi probabilmente alle riflessioni al centro de *La nascita della tragedia* di Nietzsche, Lodovici ravvisa i primi segni di decadenza fin dall'opera euripidea in cui la sofistica ha preso il sopravvento sulla capacità evocativa della parola.

I modelli fondamentali di Lodovici restano Shakespeare e il teatro elisabettiano, le uniche espressioni autentiche di una drammaturgia fondata su una perfetta fusione di parola e spettacolo.

Vi sono esempi insigni e tutti appartenenti alle epoche d'oro della forma teatrale. Non ho mai creduto che il Teatro di Shakespeare si affidasse a straordinari elementi scenici, anche se si voglia considerare pura leggenda – per me credibilissima – quella dell'uso dei cartelli indicatori [...] e quando vuole creare una scenografia lo fa con i suoi versi.⁴³²

Dopo questa fase aurea prenderà il sopravvento una scrittura basata sull'arida elucubrazione: il maggiore rappresentante di questa corrente è secondo Lodovici proprio Ibsen, autore che conosce e apprezza ma a cui non perdona il torto di aver

⁴³¹ A. Strindberg, *Amleto e Faust*, a cura di Franco Perrelli, Milano, Ubulibri, 1989, p. 64. Il volume traduce e raccoglie i saggi strindberghiani dedicati ad *Amleto* e *Faust* contenuti nelle *Lettere aperte all'Intima Teatern*: sono missive che il drammaturgo indirizza agli attori e spettatori di quel teatro che dirige con la collaborazione di August Falk fra il 1907 e il 1910. Il testo originale di riferimento per la traduzione italiana è A. Strindberg, *Öppna brev till Intima teatern*, 1919, v.50, in ID., *Samlade skrifter*, a cura di John Landquist, 55 voll., Stockholm, Bonniers, 1912-1921.

⁴³² C.V. Lodovici, *Fortuna e sfortuna del teatro all'aperto*, cit., p. 7.

cacciato «a forza di idee (salvi appena i primi due terzi del *Peer Gynt*) [...] la fantasia elisabettiana dalle tavole del palcoscenico.»⁴³³

RUOTA

Nella produzione di Lodovici, introdotte da lunghi periodi di meditazione artistica e dalla composizione di drammi “di passaggio”, si possono individuare tre opere fondamentali: *La donna di nessuno* del 1919, *L'incrinatura* del 1929 (che debutterà sulla scena teatrale solo nel 1937 con il titolo *Isa, dove vai?*), fino ad arrivare a *Ruota*⁴³⁴ (1930-31).

In particolare la mia attenzione si concentrerà sull'analisi di quest'ultimo dramma che presenta una paradigmatica ricchezza di temi e uno sperimentalismo capace da un lato di portare alla sua massima espressione il processo di scardinamento del teatro borghese che Lodovici aveva intrapreso fin da *La donna di nessuno*, dall'altro di oltrepassare modelli e strutture che avevano caratterizzato la produzione dell'autore fino a quel momento.

All'ex compagno di prigionia Pastorino Lodovici racconta da quale suggestione sia nata l'idea di scrivere *Ruota*. Lodovici ricorda di essersi fermato a una bancarella a Parigi lungo la Senna e di aver aperto un libro a caso, trovandovi questa frase: “A volte si scrivono lettere per dei paesi di cui si ignora anche l'esistenza”. L'aforisma anche nei giorni successivi continua a risuonare nella mente dello scrittore, che inizia a visualizzare «l'immagine di un ufficio postale incassato tra i monti in fondo ad una forra, che avevo visto andando a caccia su certe colline del mio paese verso Fosdinovo dei Malaspina», e poi di seguito comincia a concepire l'intera trama.

Allo stesso Pastorino Lodovici confida che il titolo del testo teatrale gli è stato suggerito da Luigi Pirandello a lui molto vicino tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta:

⁴³³ *Ivi*, p. 3.

⁴³⁴ La prima edizione a stampa è su «Il dramma» il 15 marzo 1933.

Bel titolo *Ruota*, me lo suggerì Pirandello che fu il primo a conoscerla e che accettò la commedia per la compagnia Abba che poi mise in scena nel 1932 al teatro Valle di Roma⁴³⁵.

Ruota ha debuttato con ampio successo di pubblico sulla scena italiana con la Compagnia Abba e la Direzione di Pirandello al Teatro Valle di Roma nel 1932⁴³⁶.

Nel 1937 Anton Giulio Bragaglia è in tournèe con *Ruota* in Sud America e, in occasione della rappresentazione a Rio de Janeiro a cura della compagnia Bragaglia nel 1937, Agrippino Grieco, critico teatrale del «Journal», esalta il testo che elegge a suo prediletto tra gli altri messi in scena dalla Compagnia Bragaglia nel corso della stessa tournèe. Grieco tra Pirandello, Rosso di San Secondo, Niccodemi, scrive:

ciò che mi interessò di più fu *Ruota* di Cesare Vico Lodovici. Io credo che sia questo lo spirito più elevato del teatro italiano d'oggi. [...] Nulla di pittoresco, nessun effetto decorativo. Si loda, nel caso, la povertà volontaria di un latino che si è spogliato di inutili bellezze, contento della sua magrezza ascetica, in un tempo in cui l'obesità retorica è tanto frequente. La forza di patetismo esclude qualsiasi possibilità di melodramma. E una vera poesia angustata finisce per irrompere da tutta questa prosa. Quanto si va a fondo e quanto è difficile arrivare alla apparente facilità di Lodovici.⁴³⁷

Degna di essere ricordata è anche la messa in scena curata dalla regista Wanda Fabro (interpreti: Elda Niccolini, Ernesto Bianchi, Luigi Pavese, Guido Lazzarini, Aroldo Tieri, Giovanni Cimara, Amalia Pellegrini, Diana Mercanti) del gennaio 1942 al Teatro dell'Università di Roma. Con ogni probabilità è stato questo l'allestimento che meglio è riuscito a esaltare la portata espressiva della parola lodoviciana malgrado, o forse proprio grazie, alla carenza dei mezzi imposta dalla guerra, alle limitate dimensioni del palcoscenico e alle scenografie essenziali di Furiga: privato di orpelli, spogliato di segni superflui, la regia di Wanda Fabro svela allo stesso Lodovici inedite chiavi di lettura e prospettive impreviste:

la Fabro era un poeta della regia. Qualche sua interpretazione (...) si seguiva col respiro sospeso – così ho seguito io la sua regia di

⁴³⁵ C.V. Lodovici, *Lettera a Pastorino*, senza data, Civico Museo Biblioteca dell'Attore del Teatro Stabile di Genova, Fondo Lodovici, scatola III, cartella 40.

⁴³⁶ Oltre a Marta Abba presero parte alla rappresentazione Donadio, Barnabò, Benvenuti, Erler e Ninchi.

⁴³⁷ C. V. Lodovici, *Ruota*, in ID., *Ruota, l'incrinatura, La donna di nessuno*, Massa Carrara, Società Editrice Apuana, 1998, p. 105. Copia anastatica della pubblicazione curata dalle Edizioni italiane di Roma, nel 1941.

Ruota (...) l'opera appariva come in una lucidità nuova; un'insperata chiarezza: una rivelazione per lo stesso autore, dei suoi motivi lirici.⁴³⁸

Risale invece al 1954 la registrazione di una versione radiofonica con la regia di Alberto Casella trasmessa dal terzo programma.

Il dramma, diviso in tre parti (Prologo, Monologo, Epilogo), è ambientato in un piccolo paese di montagna, Pianareggi. Protagonista è una donna ancora giovane, Maria, titolare da dieci anni dell'ufficio postale del paese e moglie di un maestro elementare. Avvilita dal lavoro monotono, nauseata dalla volgarità dei paesani e, soprattutto, dalla brutale incomprendione e dal goffo contegno del marito, Maria è giunta forse senza accorgersene ai limiti di una disperazione senza scampo. Unico, che a suo modo può capirla, è un vecchio dipendente del suo ufficio soprannominato Tramontana. Nel Prologo, di impianto realistico, si inseriscono alcuni eventi minimi ma insoliti che fanno risaltare per opposizione l'immobilità delle consuetudini e portano la donna a un'ansia improvvisa di liberazione. A dare a Maria una strana frenesia di prospettive possibili è soprattutto il casuale passaggio per il paese di una comitiva chiassosa di gitani e di un ufficiale che spedisce proprio nel suo ufficio una lettera per una donna che vive in Madagascar.

Maria, come risvegliata da questa circostanza, corre a indossare l'unico vestito da festa che possiede, quello che aveva preparato per farsi abbigliare da morta, allo scopo di andare in città con il marito e Tramontana. Ma il marito oppone un duro rifiuto alla proposta della moglie al solo scopo di dimostrarle la propria autorità.

Rimasta sola, Maria subisce la corte di un giovane bifolco detto «principino» che le narra la favola di un suo prossimo giro intorno al mondo e le propone di seguirlo. Maria a poco a poco precipita in una fantasticheria che prenderà corpo nella seconda parte del dramma, il Monologo, che si svolge in un tempo ideale e interiore, cioè nella breve pausa fra la risposta di Maria all'invito al viaggio («E perché no?») e una rinnovata proposta del bifolco.

Il Monologo è composto da una serie di visioni che si susseguono in una continua dissolvenza e rappresentano tutte le aspirazioni e le pulsioni che tiranneggiano l'animo della donna. In questi quadri gli elementi che appartengono al

⁴³⁸ Intervento di Cesare Vico Lodovici raccolto in AA.VV, *In memoria di Wanda Fabro*, a cura di Silvio d'Amico, Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1943.

piano reale che lo spettatore ha potuto incontrare nel Prologo appaiono trasformati e filtrati dalla soggettività della protagonista.

Non si tratta di un monologo nel senso comune della parola, ma piuttosto di un intermezzo scenico esplicativo che mostra sul palcoscenico ciò che si svolge nell'animo stesso della donna: i personaggi che animano questa fantasticheria sono, oltre Maria, alcune figure ideali e alcune voci della sua memoria.

Inizialmente il sogno sembra portare alla luce un bisogno di riscatto della donna: Maria vaneggia riguardo allo Straniero che poco prima è entrato nell'ufficio postale e immagina che egli venga a prenderla per condurla con sé in un viaggio meraviglioso; poi ricompare la figura di un pittore che in gioventù l'aveva illusa con vane promesse d'amore. Infine, la donna respinge trionfante la corte del leggendario principe Ippolito, del quale si favoleggia a Pianareggi.

Tuttavia, a prendere il sopravvento sarà il senso di colpa, che trasformerà il sogno di affrancamento in un incubo punitivo sempre più sgradevole; sorge nell'inconscio di Maria il vago terrore di essersi spinta troppo oltre. La donna arriva a immaginare di essere respinta dal marito e derisa, per la sua depravazione, dai paesani trasformati in inquietanti creature senza volto.

L'Epilogo si svolge di nuovo in un tempo e in uno spazio reali e ha inizio dopo una notte in cui Maria si è abbandonata al marito con una inedita passione. La donna, ormai in balia di incontrollabili pulsioni, non è consapevole di essersi concessa al coniuge ma crede di aver giaciuto con tutti gli uomini desiderati in sogno. Quando nel tempo della veglia rivela, a parole, questa sua scomoda verità al marito, l'uomo non è pronto a perdonarla e la rifiuta. Maria, scoperto l'abisso sopito nella coscienza, capisce di non potersi riadeguare allo squallore della quotidianità e, nell'improvvisa paura di non riuscire ad affrontare la vita, si getta nell'ingranaggio del mulino del paese.

Nel dramma di Lodovici le visioni che invadono la coscienza della protagonista si manifestano sia come *rêverie* che come sogni veri e propri.

All'interno della sezione chiamata Monologo, proprio come avviene in Strindberg, si assiste a inversioni temporali (la protagonista ringiovanisce, può tornare indietro nel tempo e modificare la sua vita) e innumerevoli cambiamenti di luogo (il salone centrale di un albergo cosmopolita, la bisca di giocatori d'azzardo, una nave che attraversa l'Equatore, le viuzze del paese, la riva di un grande fiume, una taverna). Inoltre proprio per quel meccanismo di simbolizzazione, condensazione

e spostamento tipici, secondo l'analisi freudiana, del sogno⁴³⁹, i personaggi perdono ogni identità per trasformarsi in maschere astratte e incarnazioni delle pulsioni della protagonista (Lo Straniero, Un Signore Anziano, L'Aristocratico, L'uomo, Lo Studente).

Nella cornice del dramma, immersa nella quotidianità, sono rispettate le unità aristoteliche; per contro la parte centrale è occupata da una sequenza onirica in cui attraverso frammenti disomogenei la fantasia della protagonista compie un percorso nel proprio inconscio in cui spazio e tempo perdono consistenza. La sezione ha una struttura che procede per giustapposizioni paratattiche che mimeticamente riproduce l'andamento onirico.

Significativamente, Lodovici definisce questa sezione "monologo". Tuttavia in effetti, rispetto al senso convenzionale che questo termine ha assunto nella tradizione teatrale, non esiste nulla di più diverso. Infatti Lodovici non mette in scena una confessione del personaggio ma, lasciando Maria muta, mostra direttamente, senza mediazioni, le sue pulsioni e i suoi desideri più intimi, che aveva sempre tenuto nascosti nella quotidianità⁴⁴⁰.

La funzione del Monologo è illustrata in modo chiaro in un'avvertenza che Lodovici stesso antepone al dramma, denominata "Nota per il regista": l'autore sottolinea come ogni elemento di questa parte del testo sia spiegabile razionalmente e psicologicamente. La visione di Maria non ha nulla di fantastico, non rappresenta una fuga in un mondo altro, ma trae i suoi elementi costitutivi dalla psiche e dalle esperienze concrete del personaggio:

Il Monologo – viaggio di fantasia – perché fosse fantasia e non fantasticheria, fu legato strettamente agli elementi realistici del Prologo. Il Monologo è la trasfigurazione fantastica di questi elementi e soltanto di questi elementi, senza aggiunta di sorta. La linea ideale del Monologo è questa: Maria, vissuta dieci anni nella prigione fisica e spirituale del suo ufficio, ne evade con un sogno a occhi aperti. Questo sogno si svolge fra due punti fermi reali; idealmente si compie nello spazio tra una domanda e una risposta.⁴⁴¹

⁴³⁹ Cfr., Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., pp. 271-285.

⁴⁴⁰ Cfr. *Ivi*, p. 84: «Quanto meno cosciente e nello stesso tempo più forte è stata l'impressione, tanto maggiore è la probabilità che essa assuma una parte nel prossimo sogno. [...] L'energia psichica accumulata di giorno per inibizione e repressione funge di notte da molla del sogno. Nel sogno viene a galla tutto ciò che è stato psichicamente represso».

⁴⁴¹ C. V. Lodovici, *Ruota*, in ID., *Ruota, L'incrinatura, La donna di nessuno*, cit., p. 111. Per tutte le citazioni seguenti tratte da questo volume il numero della pagina di riferimento sarà posto fra parentesi dopo la porzione di testo riportato.

Queste considerazioni richiamano alla memoria la definizione del sogno fornita da Jung che a sua volta cita Alphonse Maeder: «[...] il sogno è un'autorappresentazione spontanea della situazione attuale dell'inconscio espressa in forma simbolica⁴⁴²».

In ogni elemento dei sogni presenti nella sezione del Monologo si possono dunque rintracciare eventi realmente accaduti al personaggio nel Prologo, oppure frammenti di battute incastonati in un nuovo contesto e risemanticizzati: questa è proprio una delle caratteristiche fondamentali del lavoro onirico per Freud.

Tutto il materiale che costituisce il contenuto del sogno deriva in qualche modo da ciò che abbiamo vissuto e viene riprodotto, *ricordato*, nel sogno;⁴⁴³

Nel sogno non si verificano ripetizioni di esperienze vissute. Il sogno fa, è vero, un tentativo in questo senso, ma l'anello successivo viene a mancare; esso si presenta trasformato, oppure subentra al suo posto un anello assolutamente eterogeneo. Il sogno ci dà soltanto frammenti di riproduzioni;⁴⁴⁴

Non è possibile pensare a un'azione del sogno il cui motivo primo non sia passato precedentemente nella mente della persona sveglia in forma di desiderio, appetito, impulso. Di questo primo impulso si dovrebbe dire: il sogno non l'ha inventato; l'ha soltanto riplasmato e sviluppato, ha elaborato in forma drammatica una particella di materiale storico rinvenuto in noi;⁴⁴⁵

Ogni sogno implicherebbe nel suo contenuto manifesto un collegamento con un fatto vissuto recente, mentre nel contenuto latente implicherebbe un collegamento con un fatto vissuto più remoto;⁴⁴⁶

Per quanti discorsi possano esserci nei sogni, assurdi o sensati che siano, l'analisi mostra che il sogno ha colto semplicemente dai suoi pensieri frammenti di discorsi effettivamente fatti o uditi, procedendo poi con essi in modo estremamente arbitrario. Non soltanto li ha strappati dal loro contesto e ridotti a frammenti ma spesso li ha anche connessi in modo nuovo.⁴⁴⁷

⁴⁴² Carl G. Jung, *La psicologia del sogno*, cit., p. 48.

⁴⁴³ Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 20.

⁴⁴⁴ *Ivi*, p. 29.

⁴⁴⁵ *Ivi*, p. 73.

⁴⁴⁶ *Ivi*, p. 205.

⁴⁴⁷ *Ivi*, pp. 383-384.

Come già accennato prima, gli eventi del sogno visualizzati nel Monologo hanno un'evidenza e una forza tali da lasciare segni tangibili nella vita reale della protagonista al suo risveglio. Se il Monologo è la trasformazione fantastica della realtà, l'Epilogo è il ritorno alla realtà, però modificata da quel gioco di azione e reazione della fantasia sul reale, reso per questa reazione stessa tragico e inaccettabile. Questo meccanismo ricorda ancora più di Freud, le riflessioni di Jung sul valore finalistico del sogno:

Si possono rintracciare in quasi tutti i sogni determinati particolari che provengono da impressioni, pensieri, stati d'animo del giorno o dei giorni precedenti. In questi limiti esiste quindi una certa continuità, rivolta prevalentemente *all'indietro*. Non sarà certo sfuggito a nessuno [...] che il sogno possiede anche una continuità rivolta *in avanti*.⁴⁴⁸

Se vogliamo quindi spiegare psicologicamente il sogno, dobbiamo sapere anzitutto da quali vicende precedenti è composto. Occorre perciò rintracciare, per ogni componente dell'immagine onirica, i suoi antecedenti.

L'elemento psicologico esige d'essere considerato da un doppio punto di vista: quello *causale* e quello *finalistico*. A che serve questo sogno? Che effetto vuole ottenere?⁴⁴⁹

Sempre attento a mostrare nelle sue opere le pieghe oscure dell'animo delle sue protagoniste femminili, Lodovici era ricorso fino a questo momento a strumenti comunque legati alla comunicazione teatrale tradizionale, seppur declinati in modo affatto originale: per rendere visibile l'invisibile l'autore carrarino si era avvalso di dialoghi sospesi e franti al cui interno, come in un contrappunto musicale, erano inseriti significativi silenzi e pause che facevano intravedere un universo interiore tanto complesso quanto inesplorabile. Salva era però la struttura del dramma sempre saldamente ancorata alla legge della verosimiglianza e rispettosa delle unità di tempo, luogo e azione.

Con *Ruota* Lodovici approda a una tecnica del tutto sperimentale che gli permette di discendere nell'oscurità dell'inconscio del suo personaggio in modo diretto:

⁴⁴⁸ Carl G. Jung, *La psicologia del sogno*, cit., p.17.

⁴⁴⁹ *Ivi*, p. 32.

Bisogna però riconoscere che Lodovici ha faticato non poco per trovare un piano autentico di conciliazione tra il suo mondo spontaneo – il suo contenuto umano e morale – e le sue predilezioni evidenti, quasi ostentate, per certe nuove forme espressive, per certa nuova grammatica e sintassi teatrale.⁴⁵⁰

Il drammaturgo sembra finalmente concretizzare l'aspirazione a un teatro nel quale parola e spinta immaginifica possano convivere come due aspetti complementari necessari a trasformare l'elemento statico, quello psicologico, in elemento dinamico, in azione scenica.

Mai come in *Ruota* Lodovici riesce a dare forma compiuta alla sua idea di copione teatrale definito come un testo composito che non deve limitarsi alla qualità letteraria ma esprimere la propria ricchezza semantica grazie a tutti quei codici non verbali che si riveleranno solo sul palcoscenico. In *Ruota*, rispetto alla sua produzione precedente, Lodovici raggiunge un equilibrio inedito tra tutti i segni della comunicazione teatrale dal momento in cui decide di conferire grande importanza ai rumori, alla musica e alle voci fuori campo, e a modulare sapientemente luci e buio, spazi aperti e chiusi soprattutto nella sezione del Monologo.

Ci sono dunque due pagine? Una per il teatro e una per tutte le altre forme di attività letteraria? Non mi pare minimamente dubitabile. [...] Tutti i commediografi di vocazione sanno che la pagina del testo drammatico la quale deve essere valida in sé come fatto letterario, in sé non si esaurisce; ma si compie e si risolve sulla scena, visibilmente, nello sguardo, nel gesto e nella voce, nella mimica e nel portamento, in una parola, nella corposità del personaggio, vivo e presente nella corporeità dell'interprete.⁴⁵¹

Come confessa lo stesso autore, a differenza de *La donna di nessuno*, che riflette nella sua angustia e nel suo rigore compositivo il periodo di prigionia durante il quale è stato concepito, *Ruota* è l'emblema dell'emancipazione da strutture teatrali più tradizionali con cui Lodovici si era fino a quel momento confrontato:

“Ruota” fu scritta in piena libertà; proprio, come si dice, per sfizio (*pour mon plaisir*), e con così poche preoccupazioni pratiche, che non avrei mai pensato potesse reggersi. Me la portarono sul palcoscenico (e vittoriosamente) Marta Abba, il regista Strenkowsky

⁴⁵⁰ D. Fabbri, *Un'opera fondata su un intimismo etico*, cit., p. 8.

⁴⁵¹ *Il teatro e i suoi confinanti (Teatro e Letteratura; Teatro e Spettacolo; Teatro e Regia)*, cit., p. 9.

(cara memoria) e il direttore della compagnia: Luigi Pirandello. E si resse.⁴⁵²

Cade a mio avviso in errore Silvio D'Amico che, pur apprezzando il dramma, giudica poco riuscito proprio il Monologo e il procedimento di esteriorizzazione attraverso cui si rappresenta materialmente il viaggio di fantasia:

Noi al valore lirico di queste contaminazioni cinematografiche, a teatro, crediamo poco. [...] Anche perché la visione, a teatro, per noi ha da essere di regola un commento, un'integrazione della parola, e non viceversa; mentre in quadri di questo genere [...] quella che prevale decisamente, facendosi la parte del leone, è la mera visione; e la parola si rattappisce, cinematograficamente, come un suo commento arido, marionettistico.⁴⁵³

In realtà la caleidoscopica successione di personaggi e ambienti immaginari della sezione del Monologo non trae origine da un desiderio di mera spettacolarizzazione in cui l'elemento visivo debba prendere il sopravvento sugli altri codici espressivi; piuttosto rappresenta l'esaltazione delle potenzialità della parola teatrale capace di generare, proiettandoli all'esterno con la sola forza evocativa, spazi e figure che albergano nella psiche della protagonista. È questo un punto fondamentale da cui non si può prescindere per penetrare la poetica di un autore che ha sempre posto la parola al centro della costruzione dei suoi drammi:

Ma i paesaggi del teatro sono quelli che la parola drammatica densa di una sua fisicità vitale, crea nel suo incantesimo, riproponendoli continuamente allo spirito attraverso il personaggio;⁴⁵⁴

Dovremo inseguire lo spettacolare al di là del figurativo, per coglierlo all'interno della pagina del testo drammatico, e nella stessa parola.⁴⁵⁵

La sezione centrale di *Ruota* non deve essere interpretata come un semplice *divertissement* ma come un ardito tentativo di contaminazione di linguaggi e modelli

⁴⁵² C.V. Lodovici, *La formazione dei giovani autori*, senza data, Civico Museo Biblioteca dell'Attore del Teatro Stabile di Genova, Fondo Lodovici, scatola II, cartella 30, p. 19.

⁴⁵³ S. D'Amico, *Ruota di Cesare Vico Lodovici al Valle, Compagnia Marta Abba, 27 Gennaio 1933*, in ID., *Cronache del Teatro*, Bari, Laterza, 1963, vol.2., p. 231.

⁴⁵⁴ Lodovici, *Il teatro e i suoi confinanti (Teatro e Letteratura; Teatro e Spettacolo; Teatro e Regia)*, cit., p. 8.

⁴⁵⁵ *Ivi*, p. 9.

grazie al quale Lodovici riesce a emanciparsi definitivamente dalla tradizione naturalistica.

Lontane sono ormai le contaminazioni del teatro dell'inespresso francese anche se è possibile rintracciare alcuni legami con *Invitation au voyage* di Bernard; e in qualche modo superati sembrano essere Ibsen (se pure nella caratterizzazione di Maria troviamo alcuni tratti di Hedda Gabler) e Cecov: entrano in campo con *Ruota* nuove influenze soprattutto di stampo strindberghiano ed espressionista.

Di grande interesse, se correlate alla resa scenica della sezione onirica di *Ruota*, sono le pagine in cui Strindberg si sofferma nella descrizione di un progetto di allestimento, che non ebbe mai luogo, di *Un sogno* a opera di August Falck allo Svenska Teatern di Stoccolma. Il drammaturgo e il regista discutono sul modo più efficace di dare «consistenza figurale al sogno, senza troppo materializzarlo»⁴⁵⁶: abolite le scenografie dipinte in quanto incapaci di restituire il carattere vago e fluttuante del miraggio, in proscenio sarebbero dovuti stare pochi elementi essenziali in grado di evocare un ambiente per effetto metonimico⁴⁵⁷ e sarebbero state proiettate immagini con la lanterna magica, espediente già provato per *Verso Damasco* al teatro Dramaten. Anche i costumi avrebbero dovuto evocare le epoche più disparate per restituire l'idea che nei sogni spazio e tempo cessano di esistere.

Concetto del resto esplicitato dall'autore svedese nell'Avvertenza al suo dramma *Il sogno*:

I personaggi si frantumano, si moltiplicano, si raddoppiano, evaporano, si allontanano galleggiando, si ritrovano. Ma c'è una coscienza al di sopra di tutti, la coscienza di colui che sogna; per essa non esistono segreti né incoerenze né scrupoli né leggi.⁴⁵⁸

Molti drammi scritti da Strindberg per il suo teatro, l'Intima, riguardano proprio il tema del sogno come ad esempio *La Sonata degli Spettri* (1907) e *La Strada Maestra* (1909).

⁴⁵⁶ A. Strindberg, *Amleto e Faust*, cit., p. 67.

⁴⁵⁷ L'idea nacque probabilmente quando Strindberg vide, in un volume di storia del teatro di Herman Ring (1898), i bozzetti di Mahelot (1630) per il teatro dell'Hotel de Bourgogne di Parigi dell'epoca molièriana. Nello stesso volume è presente anche una riproduzione di una scena di una farsa secentesca dell'incisore Abraham Bosse. Tale immagine mostrò a Strindberg le potenzialità espressive di uno spazio neutro e spoglio: il fondo della scena era costituito infatti da un tessuto a colori mentre sulla ribalta, poggiati sulle due balaustre che incorniciavano il palcoscenico, pochi oggetti che evocavano il luogo dell'azione come un vaso, un libro o un cappello. Cfr. W. Sauter, *Chi ha sognato il sogno di Strindberg? Cento anni di allestimenti a Stoccolma*, «Prove di drammaturgia. Rivista semestrale di inchieste teatrali», a.VI, n. 2, 1999.

⁴⁵⁸ August Strindberg, *Il sogno*, cit., p. 11.

Ampia è la gamma delle suggestioni alla base di *Ruota* di Lodovici tanto che, se dal punto di vista stilistico, le battute brevi e apparentemente disarticolate hanno fatto pensare alla tecnica divisionista⁴⁵⁹, per quanto riguarda la struttura e i personaggi, si individuano alcuni elementi di derivazione nel panorama europeo e nord americano: oltre a *Verso Damasco* del sopracitato Strindberg, il *Cocu magnifique* di Crommelynck (per la costruzione del marito di Maria o del Bifolco), *Têtes de rechange* di Pellerin, *Maya* di Gantillon (per l'intelaiatura della costruzione generale poiché *Maya* è uno spettacolo diviso in prologo, nove tableaux e un epilogo), O'Neill per l'impostazione freudiana e *La fiaba del lupo* di Molnar.

Prendendo invece in esame la drammaturgia nazionale Lodovici ha senza dubbio assorbito sia la lezione di grandi autori come Pirandello e Rosso di San Secondo sia quella di drammaturghi come Vergani (si veda *Cammino sulle acque*), che non hanno goduto successivamente di una fortuna scenica ed editoriale.

Anche se il carattere allucinatorio della sezione centrale è esplicito, l'intero dramma partecipa di un'atmosfera di sospesa irrealtà, tanto che la didascalia su cui *Ruota* si apre denuncia subito il carattere simbolico e non decorativo della scena:

*Ufficio Postale di Pianareggi. Finestre sbarrate come un
fortilizio. Paese incassato fra i monti. Nel rappresentare questa scena,
sarebbe augurabile una costruzione solida e chiusa, senza vista sulla
campagna: quasi a dire senza scampo.*

*Nei momenti di silenzio si sente, monotono come il tempo d'un
grande orologio, il ritmo della ruota che mette in azione il mulino. Si
sente anche la cantilena degli accattoni: «carità la vista...». (pp.121-
122)*

L'ambientazione e il clima cupo di *Ruota* ricordano quelli descritti nel primo atto di un testo molto amato da Lodovici: *Marionette che passione!* di Rosso di San Secondo (1918)⁴⁶⁰:

*La sala del telegrafo centrale di Milano. Penombra. Da
sinistra verso il fondo la vetrata con gli sportelli, di cui due soli sono
aperti. In fondo s'indovina più che non si veda, la porta d'entrata.
[...] Silenzio e sonnolenza[...]. All'alzarsi della tela, la Guardia
sonneccchia alla tavola, tratto, tratto [...] si riscuote; ma torna ad*

⁴⁵⁹ Cfr. D. Fabbri *Un'opera fondata su un intimismo etico*, cit.

⁴⁶⁰ Si veda P. Puppa, *La morte in scena: Rosso di San Secondo. Marionette, che passione! e Lo spirito della morte*, Napoli, Guida Editori, 1986 e F. Di Legami, A. Guidotti, N. Tedesco, *Pier Maria Rosso di San Secondo: la figura e l'opera*, Messina, Pungitopo Editrice, 1988.

*appisolarsi... Fuori il tempo è uggioso: pioviggina. L'intero atto sarà recitato a bassa voce e con lunghe pause.*⁴⁶¹

Sia Lodovici che Rosso di San Secondo conferiscono estrema importanza ai rumori fuori scena che con la loro ripetitiva cadenza scandiscono il ritmo dei dialoghi. In *Marionette* troviamo infatti la pioggerella monotona e le orchestre dei caffè, mentre in *Ruota* sono presenti il tonfo del mulino e la cantilena degli accattoni. In entrambi i testi domina un senso di tedio e di morte continuamente presente nelle parole dei personaggi e nei loro densi silenzi. Poco cambia se nel testo di Rosso di San Secondo l'ambientazione è cittadina (la metropoli che «soffoca o esaspera riducendo l'umanità ad un serraglio di belve pazze», il «cielo grigio desolato sullo squallore della città») mentre in quello di Lodovici i personaggi vivono in un paese accerchiato dai monti: affini sono i segni che sottolineano la claustrofobia del luogo e la ripetitività di gesti senza scopo (la penombra nella quale sono sprofondata i due uffici, il torpore snervante che regna nei locali, i frammenti di battute ripetuti nella semioscurità come una nenia priva di senso).

Forte è l'attrito dell'inerzia mortifera di tali ambienti in cui domina l'automatismo e una meccanicità disumanizzante, con le passioni che governano, dilaniandoli, i personaggi di *Marionette* e di *Ruota*: il Signore in grigio, il Signore a lutto, e la Signora dalla volpe azzurra (tre entità complementari che compongono un solo personaggio) proprio come la Maria di Lodovici vivono bloccati nella nostalgia di una perduta felicità e nell'attesa esausta di un cambiamento.

I personaggi nei due drammi subiscono un processo di astrazione, proprio come avviene nei testi teatrali espressionisti, così da farsi latori di un significato universale come rilevato anche dalla critica più recente:

Sono creature senza volto e senza nome, private di uno statuto anagrafico e quindi di una propria identità risucchiati in un anonimato che è totale. Non si ha più a che fare con un soggetto unico e irripetibile, ma ci si trova di fronte ad una umanità che ha perso la sua unicità, ogni soggetto può diventare tranquillamente l'altro, in una sconcertante interscambiabilità che è specchio della definitiva perdita della centralità dell'io.⁴⁶²

⁴⁶¹ P. Rosso di San Secondo, *Marionette, che passione!*, in AA.VV., *Teatro grottesco del Novecento: antologia*, a cura di Gigi Livio, Milano, Mursia, 1965, p. 75.

⁴⁶² M. C. Uccellatore, *Dall'urlo alla voce: studi su Rosso di San Secondo*, Roma, Bonanno, 2007, p. 37.

Altro elemento che accomuna i due drammi è la presenza di un testo esplicativo, una premessa teorica che introduce i temi e il significato dei copioni.

Il “Preludio”⁴⁶³ di *Marionette, che passione!* preannuncia l’atmosfera del dramma e presenta «i lunghi pomeriggi domenicali» che metonimicamente restituiscono il senso di eternità e tedio che circonda personaggi attanagliati al contrario da un’«eterna febbre della carne che aizza e morde» fino a trasformarli in fantocci.

Lodovici invece inserisce prima del testo la “Nota per il regista” soprattutto per chiarire la funzione del Monologo, manifestando l’urgenza di sgombrare il campo da ogni possibile accusa di gratuità che possa cadere su una sezione decisamente sperimentale. Egli desidera anche sottolineare la relazione che salda le tre parti del dramma: quasi ricalcando il procedimento analitico di Freud, rintraccia tutte le connessioni esistenti fra elementi della vita reale della protagonista e la loro trasfigurazione onirica.

Il drammaturgo, per esasperare il contrasto tra la cornice e la sezione centrale, lavora con particolare cura sulle categorie spazio-temporali e sull’elemento sonoro.

L’asfissiante compattezza che caratterizza la dimensione reale è sottolineata da una scenografia che nega ogni possibilità di fuga prospettica; le sbarre che serrano le finestre trasformano l’ufficio postale in un carcere; le azioni e le battute si succedono indolenti: i personaggi sono immersi in un presente privo di evoluzione, in un tempo ciclico che ottunde ma che allo stesso tempo, inesorabile, travolge le esistenze.

Con poche scene, che si potrebbero dir cadenzate, tanto le logore parole degli inerti discorsi si ripetono, quasi riecheggiandosi nel vuoto, [...] indifferenti e consuetudinarie, il Lodovici crea a diffonde il senso di una quotidianità vizza ed atona. Tutto in essa è come fissato e definito, senza ieri, senza domani [...]. Il quadro che ci si presenta può parere provinciale; ma è evidente che l’autore non tende alla riproduzione realistica di un ambiente.⁴⁶⁴

⁴⁶³Prima di essere trasferiti sulla pagina teatrale di *Marionette, che passione!* i personaggi definiti dall’autore gli «sperduti nel mondo», gli «spostati», gli «stravaganti», i «randagi della vita», «anime fiacche») e l’ambientazione dell’ufficio postale erano già presenti nella novella *Acquerugiola* P.M. Rosso di San Secondo, *Acquerugiola*, in ID., *Ponentino*, Milano, Treves, 1916.

⁴⁶⁴R. Simoni, «Ruota» tre atti unici di C. V. Lodovici, in ID., *Trent’anni di cronaca drammatica*, Torino, ILTE 1958, Vol. 4, p. 35.

E la morte, anche se mai menzionata direttamente, incombe fin dalle prime battute del dramma:

Tramontana. Se si pensasse come se ne va la vita, da una stagione all'altra – per così dire, a capitomboli – io sono sicuro che si scriverebbero tante tante lettere di meno.

Maria. O di più?

(p. 123)

Tramontana. Sarei ansioso di sapere un po', tra qualche secolo di civiltà e di progresso chi ci sarà qui, a fare il nostro mestiere, in questo Ufficio Postale.

Maria. Ancora noi, ancora noi, Tramontana.

(p.126)

Tramontana. Non si tratta che di aspettare.

Maria. Qui seduti.

Tramontana. E ci si arriva—alla—

Maria. Ci si arriva. Ci si arriva.

(p. 134)

Per esemplificare concretamente l'azione distruttrice del tempo e l'uniformità dell'esistenza di Maria, Lodovici ricorre a un elemento scenografico che si carica di una valenza esplicitamente simbolica: il mulino, costante presenza acustica e visiva.

Il rumore delle pale si ode per tutta la durata dello spettacolo, anche durante il sogno della protagonista, seppur trasfigurato⁴⁶⁵; non a caso il suono si interromperà soltanto quando Maria, gettandosi nell'ingranaggio, porrà fine alla sua vita interrompendo quindi la ripetitività del quotidiano e la ciclicità del tempo (di cui il mulino è allegoria). Con il suo scricchiolio assordante la macina, che gira con ritmo lento e uguale, frantuma le ore e schiaccia le vite.

La suggestione non è nuova nel panorama drammaturgico, e in particolare, come avrò modo di precisare in seguito, troviamo due esempi in Ibsen e Strindberg, autori cui Lodovici sicuramente si riferisce⁴⁶⁶.

⁴⁶⁵ Freud ne *L'interpretazione dei sogni* prende in considerazione anche l'eccitamento sensoriale esterno nel processo di rielaborazione onirica: «Ogni rumore, percepito confusamente, determina immagini oniriche corrispondenti», in S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p.32.

⁴⁶⁶ Dal momento che nota è la competenza in ambito musicale di Lodovici non si può escludere tra le fonti l'opera in tre atti del 1904 *Jenufa* del compositore Leoš Janáček: il ricorso a ostinati, incalzanti e ossessivi, e le note ribattute dello xilofono che fungono da collegamento tra le scene del primo atto restituiscono l'idea dell'inesorabile scorrere del tempo e soprattutto il moto perpetuo delle pale del mulino che campeggia sulla scena.

In *Rosmersholm*, dramma in quattro atti di Ibsen, scritto nel 1886, i tre protagonisti trovano la morte gettandosi nella gora di un mulino, ma è con *Verso Damasco* di Strindberg che il dramma di Lodovici intrattiene maggiori rapporti.

Infatti sia la struttura che il montaggio onirico delle diverse scene accomunano i due testi, senza trascurare che la prima didascalia di *Verso Damasco I* allude alla presenza sul palco di un ufficio postale.

Le frequenti allusioni al mulino nelle battute strindberghiane si connettono come in Lodovici ai motivi del sogno e del passato, che si ripresenta alla mente del protagonista con una evidenza tale da sconcertarlo, facendogli smarrire i nessi spazio-temporali. Il protagonista, *Lo Sconosciuto*, che sembra sempre irrigidito in un sonno ipnotico, finirà per chiedersi se tutte le esperienze vissute non siano solo un sogno o visioni nate sotto l'effetto di un'allucinazione febbrile.

Lo Sconosciuto. E per giunta, sento macinare quel benedetto mulino.

La Signora. Ma adesso non macina, però!

Lo Sconosciuto. Ma sì, macina, macina!...⁴⁶⁷

Lo Sconosciuto. Da quanto tempo mi trovo ricoverato qui?

La Badessa. Oggi sono esattamente tre mesi.

Lo Sconosciuto. La quarta parte di un anno! Oh! Ma allora ho dormito, oppure dove sono stato? Già, siamo in autunno. [...] ma ecco che la mia memoria si ridesta! ... Non udite il mulino che macina? non udite il corno da caccia che echeggia in lontananza? E un fiume che mormora? un bosco che stormisce? ... e una donna che piange?⁴⁶⁸

Lo Sconosciuto. Mi trovavo lungo disteso e, davanti ai miei occhi, si andava svolgendo, come in un panorama, tutta la mia vita, a cominciare dall'infanzia, passando per la giovinezza... e avanti, avanti fino a questo momento. E ogni volta che il rullo panoramico era esaurito, cominciava a svolgersi daccapo... E in tutto quel tempo, mi pareva di sentir rotolare come la macina d'un mulino. E la sento ancora...⁴⁶⁹

Lo Sconosciuto. Di giorno sento il mulino che va e vedo l'immenso panorama; si è tanto allargato che raggiunge dimensioni cosmiche! E quando, durante la notte...

La Signora. Ma già: perché ti sei messo a strillare nel sonno?

Lo Sconosciuto. Perché sognavo!...

La Signora. Un vero sogno?

⁴⁶⁷ A. Strindberg, *Verso Damasco I*, in ID., *Tutto il teatro*, a cura di A. Bisicchia, Milano, Mursia Editore, 1987, Vol. 2, p. 377.

⁴⁶⁸ *Ivi*, p. 401.

⁴⁶⁹ *Ivi*, p. 410.

Lo Sconosciuto. Un sogno di un'evidenza impressionante! [...] ma nemmeno a te posso raccontarlo perché andrei a cozzare contro l'uscio della stanza proibita...

La Signora. ... cioè il passato?

Lo Sconosciuto. Sì, il passato!

La Signora. C'è sempre qualcosa che non quadra in una stanza come questa!⁴⁷⁰

Lo Sconosciuto. Ho paura persino delle stelle; ma in particolare del mulino che macina, macina il passato, il passato.⁴⁷¹

Sin dalle prime battute di *Ruota* si intuisce che la vita della protagonista è sbilanciata sul versante dei desideri e delle aspirazioni, pericolosamente espressi da un onirismo che travalica i confini del sonno per spostarsi con prepotenza nel mondo reale. Il marito di lei, Francesco, personaggio concreto e pratico, critica aspramente questa attitudine della moglie e intende riportare la donna alla realtà, da cui ella vuole allontanarsi.

Francesco. Bisogna vivere nel reale. E qui (*A Maria*) si vive nel fantastico. [...] Ma qui storie, avventure e sempre storie, qui.
(p.128)

Dal punto di vista formale, nella prima parte del dramma appare notevole l'abilità di Lodovici nel presentare sprazzi di vita intima della protagonista, mediante l'uso di battute scollate e sospese rispetto al contesto, che Maria non è consapevole di pronunciare. Solo in un secondo momento lo scrittore passerà dalla verbalizzazione dell'interiorità della donna a una visualizzazione sul palcoscenico dei suoi sogni.

Il procedimento che, come vedremo, ricorda quello utilizzato da Schnitzler nel racconto *I morti tacciono*, introduce immediatamente il lettore-spettatore in una dimensione incerta e sfumata, destabilizzante.

Maria. Io non avrei mai potuto sposare un uomo biondo.

Tramontana. Come dite?

Maria. Ho detto qualche cosa? Ho detto qualche cosa, io?

(p.127)

⁴⁷⁰ *Ivi*, p. 413.

⁴⁷¹ A. Strindberg, *Verso Damasco II*, in *ID.*, *Tutto il teatro*, a cura di A. Bisicchia, Milano, Mursia Editore, 1987, Vol. 2, p.454.

Anche le informazioni sul passato vengono fornite in modo frammentario, come se riemergessero in modo vago, da profondità insondate.

La gioventù assume nel ricordo connotati mitici, che valgono a scalzare le frustrazioni e la monotonia del presente: la fuga nel ricordo resta uno dei pochi tentativi di evasione concessi ai personaggi. Anche in questo caso Lodovici accompagna in modo graduale il fruitore ricorrendo prima a mezzi tradizionali (come il dialogo) per poi superarli, nella sezione del Monologo, in favore di uno scardinamento radicale degli schemi teatrali consueti mediante l'inserzione diretta, in scena, del passato.

Maria. Da giovane. E anch'io. A Genova. Dai miei parenti. A Genova. Da giovane. E quel Pittore – Il Signor Pittore – Mi regalò un anellino e l'ho perduto. [...] Chissà dove è andato a finire. – E tutta la comitiva – chi sa? – Da giovani. Chi sa dove si va a finire.
(pp.132-133)

Che l'animo di Maria sia un coacervo di sentimenti e sensazioni inespressi è ben evidenziato dallo stesso Tramontana, dipendente dell'ufficio postale che ritiene sufficiente una piccola «scintilla per far saltare la polveriera».

L'innescò infatti non tarda a manifestarsi nel momento dell'entrata in scena dell'Ufficiale, personaggio catalizzatore delle fantasie e del desiderio di fuga di Maria; tant'è che la donna cerca immediatamente di togliersi dalla vista la lettera che l'uomo ha consegnato alla posta.

Dal dialogo e dalle didascalie seguenti appare evidente che Maria porta il suo pensiero a una possibilità, seppur vaga, di emancipazione, che ella collega all'idea di un vestito elegante da indossare per uscire in paese.

L'aspetto interessante è che il vestito elegante in questione è stato confezionato in occasione di una tragica malattia di Maria, la quale sentendosi sul punto di spirare, ha ritenuto opportuno procurarsi un abito adatto alla cerimonia funebre. È quindi molto forte, sin da subito, il legame che Lodovici instaura, grazie a un uso sapiente del linguaggio e dei suoi progressivi slittamenti, tra il desiderio di libertà e la morte. Non a caso Maria troverà l'agognata liberazione proprio attraverso il suicidio.

Maria. Vi ricordate due anni fa?...[...] Tra il natale e l'Epifania, che sono andata lì lì. [...] Mi sono accorta allora, che «per ogni evenienza», non avevo nemmeno un vestito scuro. E allora dopo guarita, mi sono fatta subito questo.
(pp.136-137)

Maria fantastica lungamente dalla scrivania del suo ufficio sull'opportunità di trascorrere la serata tra svaghi in città assieme al marito e a Tramontana, ma Francesco, tornato a casa ubriaco, respinge il progetto esasperando la già profonda frustrazione della moglie.

Maria. E io esco sola.
Francesco. E io chiudo la porta.
Tramontana. E così se ne va la vita. E arrivati in fondo, bisognerà pur avere l'impressione di nascere, perché morti saremo già stati qui...
Maria. ... seduti. Qui seduti.
(p. 140)

A questo punto una didascalia spiega al lettore che Maria, rimasta sola, siede attonita e «irrigidita da un senso di ribellione insolito e nuovo», finché non entra in scena il Bifolco, incarnazione della brutale istintualità, che le propone di seguirlo nel suo prossimo viaggio.

Il Bifolco. Oh, si viaggia, signora Maria. [...] Volete venire anche voi, signora Maria?
Maria (*che non ha seguito nemmeno una parola: tra sé e come a se stessa*). E perché no?
Il Bifolco. Che cosa?
Maria non risponde. Resta lì, ferma, nel suo atteggiamento di chiusa rivolta. Col mento sulla mano e i gomiti sulle ginocchia.
(p. 142)

Questo è il passaggio cruciale dell'intero dramma: il Prologo si conclude e si innesta la sezione del Monologo, che più che un sogno, rappresenta tecnicamente una *rêverie*. La protagonista si assenta dalla realtà alcuni istanti, sufficienti a innescare una lunga sequenza rappresentativa della sua interiorità.

La *rêverie*, pur mantenendo le stesse strutture del sogno, vede rispetto alla rappresentazione onirica una maggior partecipazione dell'io conscio: da qui deriva il profondo senso di colpa e di responsabilità, in relazione agli eventi immaginati, delle protagoniste al risveglio. Freud stesso in numerosi interventi, fra cui *Studi sull'isteria*

(1895), *Il poeta e la fantasia* (1907), *Fantasie isteriche e loro relazione con la bisessualità* (1908), Prefazione a *La psicologia dei sogni ad occhi aperti* di Varendonck, ha distinto il sogno da quella che lui chiama fantasticheria. Quest'ultimo fenomeno, definito significativamente come un "teatro privato" negli *Studi sull'isteria*, con le visioni notturne condivide alcune caratteristiche: la funzione di appagamento del desiderio, un certa indulgenza da parte della censura per le sue creazioni, il fondarsi in buona parte su impressioni di vicende infantili. Ne *L'interpretazione dei sogni* Freud però marca nettamente la linea che divide le due manifestazioni poiché nel fantasticare a occhi aperti il contenuto immaginato non viene mai confuso con la realtà e il soggetto non crede di vivere realmente quelle esperienze.

Bachelard ne *La poetica della rêverie*⁴⁷² (1960) parte da queste considerazioni per ampliarle e per conferire a questo processo psichico un'autonomia ancora non riconosciuta. Il filosofo rimprovera la superficialità con la quale la psicologia, attenta solo all'analisi di due poli (il pensiero della veglia e il sogno notturno), liquida la fantasticheria, dotata di una struttura confusa, inconsistente, priva di trama ma allo stesso tempo eccessivamente intellegibile, come mero sottoprodotto dell'attività onirica.

Al contrario Bachelard ritiene che la *rêverie* sia un fenomeno troppo naturale e necessario all'equilibrio psichico perché sia interpretato come una derivazione del sogno.

La *rêverie*, stato dello spirito che si abbandona a dei ricordi e a delle immagini, è invece per Bachelard la situazione in cui l'io dimentico della sua storia contingente vagabonda, godendo in veglia di una libertà, soprattutto temporale, simile a quella del sogno.

Se il sogno della notte «è un sogno senza sognatore», chi si immerge in una *rêverie*, secondo il filosofo francese, mantiene una coscienza sufficiente per affermare: «sono io che sogno». Ciò che dunque distingue in modo netto la fantasticheria diurna dal sogno (basato sulla totale passività del soggetto) è proprio la possibilità dell'intervento della coscienza. Si può parlare dunque di onirismo lucido dal momento che nella *rêverie* chi sogna sa di assentarsi, di fuggire al di là del reale, al di fuori del tempo e dello spazio e di trasformarsi per qualche istante in puro spirito, in fantasma.

⁴⁷² G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, Bari, Dedalo, 2008.

Altro elemento fondamentale è il ruolo che gioca la censura: a differenza di Freud, Bachelard crede che la *rêverie* riesca ad arginarla completamente e a esprimersi con un linguaggio privo di freni e inibizioni.

In qualche modo è come se Lodovici, partendo dalla probabile lettura dei testi freudiani, con il suo dramma avesse anticipato anche le suggestioni teorizzate da Bachelard, in particolare il superamento dei vincoli spazio-temporali tipico della *rêverie*.

Tra il Prologo e il Monologo di *Ruota* assistiamo ad un passaggio fondamentale, tecnicamente scandito da un buio che da un lato sottolinea un cambiamento essenziale nella condizione della protagonista, che si stacca dalla realtà e si abbandona al delirio, e dall'altro fa risaltare una contiguità dello spazio scenico, allorché la luce si riaccende mostrando i personaggi nella precisa posizione della fine del Prologo.

Questo effetto è esasperato dalla musica del poema sinfonico *Pacific 231 (Mouvement Symphonique)* di Arthur Honegger, che fa da ponte sonoro tra le due sezioni e da commento sonoro lungo tutta la fantasticherie di Maria. La scelta del poema sinfonico di Honegger, composto nel 1923 (eseguito per la prima volta l'8 maggio 1924 presso il Teatro dell'Opera di Parigi) è particolarmente adatto: il brano si può inscrivere nella categoria della musica a programma in quanto riproduce attraverso gli strumenti musicali, e in particolare con un uso sapiente degli ottoni, il rumore della locomotiva che piano piano entra in azione. Il crescendo incalzante del brano si adatta perfettamente in *Ruota* al delirio della protagonista le immagini si avvicinano con sempre maggiore velocità e disordine.

Ma Honegger è l'unico elemento musicale che scandisce il Monologo: Lodovici inserisce quattro momenti in cui dei cori formati dai marinai incontrati da Maria nel suo viaggio onirico e poi gli abitanti del paese intonano dei canti o delle filastrocche. In appendice al suo dramma l'autore include lo spartito e le parole di questi frammenti musicali capaci di esasperare l'effetto di straniamento già marcato.

p. 123

Moderato

Nel ca - stel del lui - na - bel, nel ca - stel del lui - na ... bel gl'i - na
 lei - u - na che can - ta, gl'i - na lei - u - na che can - ta. La fa -
 - se - va tanto bel, la fa - se - va tanto bel, la fa - se - va tan - to
 bel - che ve - gi - ven la gioi d'in Fran - cia, che ve - gi - ven la gioi d'in
 Fran - cia. Nel ca - stel del lui - na - bel. Aoh!

p. 158

189

Allegro

Non e - na po - e - de - na, non e - na ci - ta - de - na.
 E nata in un - to - so - to - Vi - ci - na alla ma - ni - na

Moderato

Do - ve sei sta - ta que - sta mat - ti - nel - la, o Bom - ba - la -
 - o? Do - ve sei sta - ta que - sta mat - ti - nella? Son sta - ta a
 pren - de - re l'in - sa - la - tel - la, o ca - ro ma - ri - Son sta - ta a
 pren - de - re l'in - sa - la - tel - la

p. 129 e 164

Allegro

Se tu, credi che i - o t'as - sol - va, tut - ta, tu dav - vero sa -
 - resta u - na scior - ca, tut - ta. Ma ti resta che tut - ta in - na - te - na, tut -
 - ta, non ti re - sta che tut - ta - ran - ta

p. 167

La prima battuta del Monologo sembra voler proseguire il dialogo appena condotto, nella parte precedente, all'insegna di una mimesi di tipo realistico. Tuttavia

la didascalia seguente porta il lettore-spettatore a comprendere che in verità ci troviamo già all'interno del delirio di Maria.

Si assiste quindi a un passaggio da un impianto drammaturgico che privilegia l'oggettività e lo sguardo esterno dell'autore a un'ottica prepotentemente soggettiva in cui è la mente di Maria, come un proiettore cinematografico, ad emanare le immagini filtrate dall'interiorità.

Il Bifolco. Che cosa avevate detto?

(Maria non si riscuote. Il Bifolco svanisce.)

(Domina idealmente la scena la Ruota del mulino: color nero-catrame, su fondo bianco-neve). Qui – seduti – qui senza la pace dei morti – qui – dieci anni – la gioventù – quale? – tutta: – la mia.

(p.145)

Si noterà dalla didascalia precedente che la scenografia si fa via via sempre più espressionistica e contrastata, e allo stesso tempo la battuta di Maria, dotata di una forte valenza ritmica, si frammenta smarrendo ogni coerenza sintattica.

Questo delirio appare rivolto verso il passato, sia recente che remoto: la protagonista tenta di riscrivere gli avvenimenti della sua esistenza alla ricerca di un riscatto. Non a caso il primo personaggio che compare è lo Straniero, giunto all'ufficio postale per riprendere la lettera che nella realtà aveva consegnato a Maria perché fosse inoltrata alla donna che egli ama.

Nella *rêverie*, l'uomo vuole riappropriarsi della lettera e non inviarla più; pare essersi innamorato di Maria e le propone di seguirlo in viaggio per il mondo, proprio come aveva suggerito il Bifolco alla fine del Prologo.

Maria. Dunque è vero che un momento solo può compensare tanti anni di miserie e di ripugnanze. Sì: anche di ripugnanze. Posso dirvelo perché, tanto, non ci rivedremo più.

(p. 149)

Innestato dalla proposta dello Straniero, inizia il viaggio di Maria, che passa attraverso una continua variazione di luoghi, come ci suggeriscono le didascalie.

Dal punto di vista scenico, Lodovici concretizza l'affastellarsi di esperienze visive, sonore e emotive ricorrendo a un montaggio di rumori e musiche e alla

proiezione di immagini sul fondale, contaminando così il linguaggio teatrale con quello cinematografico.

Il ritmo, che nel Prologo era più calmo e sonnolento, subisce un'accelerazione vertiginosa anche grazie alla scansione delle battute, brevi, incalzanti e poeticamente penetranti.

Un ritmo sordo ma bene scandito: forse del treno, forse della Ruota del mulino, forse l'uno e l'altro insieme, accompagna con perfetto sincronismo il ritmo di «Pacific» che prosegue la sua corsa ideale. Fuga di pali telegrafici in trasparenza. Una gran luce d'oro scende fra i due. La scena trasmuta.

Maria. Saremo lontani? Saremo tanto lontani?

Lo Straniero. Di più?

Maria. E andremo?

Lo Straniero. Più lontano.

Maria. Non torneremo?

Lo Straniero. Mai più.

Maria. Più lontano?

Lo Straniero. In capo al mondo.

Maria. In campo al mondo! In capo al mondo!

Buio.

Voci.

La scena si è mutata nel salone centrale di un albergo cosmopolita, quale può figurarselo chi frequenti, e poco, il cinematografo. Folla mobile. Nel fondo, a ferro di cavallo, ferma, una inverosimile bisca di giocatori d'azzardo: anche questa quale se la può immaginare una natura ingenua di sedentario.

(pp. 150-151)

La precedente didascalia fa riflettere su un interessante procedimento inscenato da Lodovici: a sottolineare il carattere prettamente soggettivo del viaggio, tutte le ambientazioni devono essere ricostruite secondo le caratteristiche coerenti all'immaginario di Maria. Questo è un punto fondamentale dell'estetica di *Ruota* e della poetica di Lodovici in generale: le immagini della visione non si susseguono per ostentare un gratuito gusto del fantastico ma sono necessarie a rappresentare una verità psicologica. Il teatro per Lodovici è lo strumento espressivo che meglio di ogni altro può aprire uno squarcio sulla realtà intima dei personaggi e dunque rendere visibile la coscienza:

Abbiamo sentito a sazietà opporre a questa definizione scarna del Teatro il richiamo etimologico. Si dice: Théaomai = vedere;

dunque T  atron = luogo dove si vede e dove si va per vedere; dunque, teatro = paesaggio. Ma poich   vedo in greco si dice anche or  o (panorama) vien fatto di pensare se non sia soltanto questo il verbo specifico del vedere esterno e se a Th  aomai non resti soprattutto il significato di vedere vedendosi, del contemplanter contemplanter, insomma il dominio della doppia vista: che se la esteriore prevale sulla interiore, il teatro rimane arso vivo.⁴⁷³

L'influenza del teatro espressionista    evidente nel processo di astrazione cui Lodovici sottopone alcuni personaggi che, oltre a essere privati del nome proprio, nel Monologo diventano maschere senza fisionomia, «rigide facce di smalto indifferenziate e impassibili come stampi di porcellana» (p.151). Si noti la ripresa del motivo dell'uomo-burattino declinata per   in modo originale grazie all'intuizione di aggiungere l'elemento dello smalto che conferendo luminosit   ai volti sottolinea l'aspetto inquietante della fissit  . Questo procedimento, che coinvolge in particolare le figure di contorno, esaspera l'isolamento di Maria rispetto alla massa compatta dei paesani, che simili a un coro della tragedia antica, commentano e giudicano i suoi comportamenti. Lodovici in qualche modo porta alle estreme conseguenze il meccanismo di condensazione che Freud ha individuato nella costruzione del sogno, anche servendosi di un linguaggio decostruito e simile a quello del teatro dell'assurdo. Infatti nel sogno di Maria sono presenti sia alcune frasi e brandelli di conversazione uditi nella veglia, sia brusii indistinti di parole indipendenti.

Non solo: il sogno ha il potere di trasformare la stessa Maria e di renderla, seppure per il breve tempo illusorio della visione, elegante e ringiovanita. Infatti Lodovici adotta un segno scenico molto marcato, decidendo di far scomparire i suoi capelli bianchi.

Il tempo si    come cristallizzato e insieme alla giovent  , proprio come avviene ne *La rigenerazione* di Svevo, si risvegliano anche le pulsioni sessuali represses. Maria immagina di essere desiderata da due personaggi che appaiono nella sua visione, un Signore Anziano e un Aristocratico. Il suo desiderio e la sua aspettativa sono da un lato profondi e intensi, dall'altro estremamente vaghi, come il dialogo ci suggerisce:

L'Aristocratico. Desolato di essermi fatto aspettare.    tanto che aspettate, signora?
Maria. Dieci anni e mai.

⁴⁷³ C.V. Lodovici, *Fortuna e sfortuna del teatro all'aperto*, cit., p. 7.

(p. 154)

Maria (danzando). (...) Viaggiato, sì, molto, molto. Oh, no certo. Non mai sola e sempre da me. *(ridono. Smette di danzare. Si avvicina all'aristocratico)* No, no, nemmeno in confessione. Nemmeno in confessione, i miei viaggi.
(p. 156)

Il sogno da un lato realizza i desideri vitalistici di Maria, ma dall'altro la induce a confessare anche gli istinti più negativi che ella è costretta a tenere sotto sorveglianza durante il giorno, nella vita comune. La scrittura di Lodovici insiste molto, sia a livello delle battute che nelle didascalie, sul cambiamento di Maria per tutta la durata della sua *rêverie*:

L'Uomo. Quando si vedono i pensieri segreti di queste donne dagli occhi tranquilli. [...] E sempre muti, come le vergini, che l'ora di una notte le trasforma per tutti gli anni di prima.
(p.162)

Una didascalia ci avverte che, insieme al ringiovanimento fisico, la fantasticheria stampa

sulle [...] labbra [di Maria], in contrasto con la vivacità dei suoi gesti e della sua azione, un sorriso amaro d'acre rivalsa.
(p. 152)

Lodovici è attento dunque a lavorare con tutti i codici del teatro, fornendo indicazioni mimiche adatte a rappresentare esteriormente il conflitto interiore della protagonista. Questa didascalia rimarca inoltre la profonda differenza tra la Maria della veglia e la Maria del sogno: quest'ultima appare infatti trasfigurata in una maschera perturbante su cui è impressa la violenza dei suoi bisogni.

Il drammaturgo carrarino riflette sulla funzione del sogno in un dialogo, che si carica dunque di valenze autoriflessive, che la protagonista conduce insieme alle figure che popolano la sua *rêverie*:

L'Aristocratico. Da che può venirvi, signora, tanta e così raffinata ferocia?
Maria. (quasi involontariamente) Forse dai sogni.
Tutti (in tumulto, gioiosamente). Dai sogni!
Maria. Non ci lasciate altro, voi, tiranni, *(ride)* da marionette, voi uomini!

[...]
I Faccia. Dai sogni...
II Faccia. Chi si salva dai sogni?
Tutti. Nessuno.
III Faccia. E le ragazze si svegliano alla mattina.
I Donna. Madri.
II Donna. Vedove.
III Donna. Spose.
Tutte. Dei sogni, dei sogni, dei sogni.
(p. 157)

Al di là del ricorso alla parola “marionette”, che naturalmente rimanda in modo esplicito al testo di Rosso di San Secondo, sembra interessante anche la critica che Maria muove alla società in questo passaggio. Il mondo maschile infatti, relegando la donna ad un ruolo subalterno, la costringe a un’evasione solo immaginaria, mediante il sogno.

Verso la parte finale del dialogo sopra riportato, però, il termine “sogno” pare assumere anche un’altra connotazione particolarmente interessante. Potrebbe addirittura designare, per antifrasi, la realtà che le donne sono costrette a subire, proprio come accade in un incubo, in cui il sognatore non può prendere in mano il corso degli eventi e guidarlo verso una soluzione positiva.

Nelle battute viene detto infatti che le ragazze si ritrovano madri, vedove e spose “dei sogni”, e ciò potrebbe significare che le donne sono indotte a vivere una vita nebulosa e lontana da ogni possibilità di scelta, e che nel momento del “risveglio esistenziale” si ritrovano, a loro insaputa, in ruoli che non hanno consapevolmente valutato.

Con *Ruota* Lodovici porta a compimento il percorso, iniziato con *La donna di nessuno*, di scandaglio dell’animo femminile. Il motivo conduttore de *La donna di nessuno* è simile a quello di *Ruota*: al centro dei due drammi è posto il cambiamento delle protagoniste che cercano di liberarsi da imposture e vincoli. Esclusi i colpi di scena, l’unica azione che si svolge sul palcoscenico è quella interiore e impercettibile che avviene nell’animo della protagonista. La natura ribelle di Anna, personaggio principale de *La donna di nessuno*, emerge soprattutto nel primo atto per affievolirsi nel secondo e nel terzo; al contrario, in *Ruota* l’istinto libertario di Maria germoglia nel sogno e trova uno sbocco tragico nel suicidio che chiude il dramma. Una rinuncia alla vita in entrambi i casi ma di tipo diverso: nel primo caso Lodovici procede per spegnimento dal momento in cui Anna decide di accettare il compromesso e la grigia

vita matrimoniale, nel secondo, il gesto estremo di Maria segna una frattura rispetto ad una quotidianità monotona e avvilente.

In entrambi i testi si assiste a una frantumazione delle battute e alla ripetizione di formule e frasi che echeggiano da un atto all'altro; gli ambienti, dal chiaro sapore simbolico, rievocano l'idea della gabbia e del carcere. La dinamica chiuso-aperto è un tratto distintivo della scrittura lodoviciana ed è interessante notare che, se ne *La donna di nessuno* gli spazi liberi sono solo evocati attraverso le battute, in *Ruota* l'autore ricorre alla rappresentazione scenica, e dunque visiva, dei molteplici luoghi che la fantasia di Maria è capace di plasmare.

Dal punto di vista della scrittura drammatica *Ruota* segna però una rottura netta rispetto ai testi precedenti nei quali il tormento e le pulsioni di fuga delle protagoniste erano espressi con il mezzo tradizionale della parola: seppure attraverso un dialogo scandito da silenzi, pause e reticenze, i personaggi erano comunque costretti a verbalizzare sentimenti e desideri naturalmente relegati nella sfera dell'immaginario o addirittura confinati nell'inconscio.

Come ha notato infatti Renato Simoni nella *Prefazione* ai drammi di Lodovici:

[Le commedie di Lodovici] interpretano [...] quelle trepidazioni, quei desideri, quelle ansie, quelle labilità dello spirito che non sono tratte a manifestarsi ma si approfondono sempre più nell'anima, di là dagli albori della coscienza, in quell'indefinito senza luce, dove la radice dei sentimenti non ha mai tanta realtà da poter riempire l'involucro esile della parola.⁴⁷⁴

Per superare la forzatura della confessione attraverso i tradizionali mezzi del dialogo o del monologo, Lodovici deve ricorrere a strumenti nuovi nel suo teatro e accostare alla parola, sempre dotata di un grande potere evocativo e poetico, l'immagine onirica che può rendere visibile ciò che anima la psiche di Maria senza mediazioni. È un'evoluzione simile a quella già osservata in Svevo il quale dal mezzo tipicamente ibseniano del monologo-confessione che domina in *Un marito*, passa al sogno rappresentato direttamente sul palcoscenico ne *La rigenerazione*. Ma Lodovici va oltre dal momento in cui si abbandona a una sfrenata concatenazione di scene partorite dalla fantasia della protagonista: ogni vincolo spaziale e temporale è

⁴⁷⁴ R. Simoni, *Prefazione*, in C.V. Lodovici, *Ruota, l'incrinatura, La donna di nessuno*, cit., p. VII.

abbattuto e Maria può spostarsi senza soluzione di continuità dal suo paese all'Equatore oppure invertire l'ordine naturale degli eventi:

Voci di una comitiva che passa:

Prima. Equatore!

Seconda. Carnevale!

Terza. Galleggiante!

Quarta. Equatore!

Primo. È la prima volta che la signora, si trova a questa specie di carnevale galleggiante che è la festa dell'Equatore?

Vento tra le sartie. Maria è all'Equatore con L'Uomo. Ciminiere, scialuppe, aeratori, oblotti. Il vento impetuoso del mare le scioglie i capelli. Il ritmo dei motori è quello stesso della ruota del mulino.

Maria (come risvegliandosi): Dove siamo?

(pp. 158-159)

La maestria tecnica di Lodovici emerge anche dal modo con cui sottolinea la dialettica continua tra la dimensione della fantasticheria e quella della realtà. I due piani si intersecano e contaminano grazie soprattutto a due espedienti: la perenne presenza del rumore del mulino pronto a metamorfizzarsi e contaminarsi a seconda della circostanza sognata (diventa il suono del motore della barca su cui viaggia Maria ad esempio); la condotta dissociata di Maria che, completamente immersa nella sua visione, sembra a tratti ridestarsi. Il personaggio manifesta attraverso le battute il proprio disorientamento e, come sdoppiandosi, continua a compiere gesti meccanizzati tipici della condizione della veglia:

Maria (fa il gesto abituale e automatico di timbrare le lettere). Che cosa dicevamo?

L'immagine dello specchio e del suo ingannevole riflesso viene connessa, nella seconda parte del sogno, al tema delle pulsioni celate nella coscienza della protagonista: la *rêverie* sembra realizzare, quindi, suggestioni e desideri che provengono direttamente dal passato di Maria. Attraverso il simbolo dello specchio, la scrittura di Lodovici sottolinea lo iato tra la realtà e l'immaginazione, mostrandoci inoltre che per Maria la tendenza a fantasticare, evadendo dal contingente, risale a molti anni prima.

Maria [rivolta allo Straniero]. Ehn! Non ti ho mai visto e ti amo. E ti aspetto, da sempre. (...) Ti aspetto, da quando mi si sono aperti gli

occhi, tanti anni fa, nella mia stanza, davanti al mio specchio grande,
di là dalla mia immagine. Ti ho visto passare.
(p. 160)

Maria. Quante volte mi sono svegliata di soprassalto: «Dio no!»
(*Imitando lontanamente la voce del marito*) «Che cosa, no?» (*Con la
sua voce*) «Ho sognato» (c.s.) «E non sognare e dormi!». [...] (*Come
in segreto*) Tanti anni fa, nella mia stanza, davanti al mio specchio
grande, [...] non sei passato tu, allora, con un rametto di cedrina fra i
denti? O mi ha ingannato lo specchio?
(p. 162)

Il marito, che rappresenta simbolicamente il polo razionale, come già abbiamo
accennato, pare voler esercitare un controllo persino sui sogni notturni della donna; e
in effetti il senso di colpa e la censura intervengono anche in questo momento, a
trasformare il sogno di evasione in un incubo persecutorio.

Lodovici traccia l'evolversi della *rêverie* mediante un'articolata didascalia che
riporta improvvisamente la protagonista all'angustia della dimensione del paese. In
più, nello sviluppo dell'allucinazione, i paesani si trasformano in entità onniscienti, in
grado di condannare la donna proprio a partire dai suoi sogni. È come se anche gli
abitanti della cittadina, proprio come lo spettatore di *Ruota*, avessero assistito alla
proiezione dei desideri più segreti di Maria.

*Risate e tumulto della gente del paese. Maria resta esterrefatta,
ansimante, distrutta, contro la parete. Appare la viuzza del paese.
Persiane si aprono e si chiudono, un attimo, e ne sporgono teste di
donne, come fantocci meccanici.
Il Paese. Dove sei stata? Dove sei stata?
La risata di tutto il paese dilaga. Si ride per le piazze, per le strade,
nei crocicchi, nei caffè, nei campi, e nell'aria col suono delle
campane. Francesco è annientato dalla vergogna.*
(p. 163)

Lo Studente. In nome di Dio!
Seconda Donna. Qui siamo tutti senza Dio.
Terza Donna. Ognuno vede i pensieri degli altri.
Prima Donna. E tutti gli altri vedono i suoi.
Terza Donna. Curiosità da bagno promiscuo.
(p.170)

Alcune immagini tipiche della vita del paese trovano il loro doppio inquietante
e claustrofobico nella *rêverie*, che inclina sempre di più a diventare un incubo: la

quotidianità dei rumori, dei gesti e delle situazioni abituali si trasforma in una inquietante e parossistica ripetizione dal sapore simbolico ed espressionistico. I fantocci che si sporgono dalle finestre in modo meccanico e cadenzato paiono ben condensare il concetto di perturbante espresso da Freud nel 1919⁴⁷⁵.

A questo punto l'incubo assume connotazioni sempre più violente e vessatorie: Maria, schiacciata dalla vergogna, tenta il suicidio ma viene interrotta. Quindi,

[...] fugga. Invisibile in mezzo al fiume passa un vaporetto a ruota: la sua cadenza richiama alla memoria quella della ruota del mulino. Maria batte disperatamente alla porta chiusa di casa sua. Francesco non le apre.

Maria. Mi lascerò punire per il male che ho soltanto pensato, per i pensieri e le intenzioni, aprimi!

(p. 165)

L'ultima battuta riporta alla memoria il clima di *Doppio sogno* di Schnitzler, dove viene detto esplicitamente che un sogno non è mai soltanto un sogno perché, rielaborando il passato, contiene d'altra parte tutti gli elementi in grado di performare il futuro del sognatore.

Sia detto tra parentesi che lo spettatore, grazie alla concretezza del mezzo teatrale che mostra i sogni di Maria, riceverà un'impressione molto forte da questa scena, ricavandone la sensazione che entità legate alla sfera dell'impalpabile possano modificare in modo effettivo la realtà in cui vive la protagonista.

Ora le azioni descritte da Lodovici nella didascalia si susseguono a una velocità vertiginosa:

La porta mutando di scena si cambia nella parete di fondo di una taverna. Maria vi si appoggia eccitatissima mentre la taverna si viene formando costruita dalla sua fantasia: popolo, tavolini, voci... È pressappoco la gente dell'albergo cosmopolita: ma più abbruttita e rumorosa. C'è anche lo Straniero ubriaco. Tutta la scena è dominata dalla voce del Bifolco che poi apparirà spavaldo. Sotto il mantello si intravedono ogni tanto le braccia nude. Tutti cantano sguaiatamente: Se tu credi che io t'assolva, tu davvero saresti sciocca.

⁴⁷⁵ Cfr. S. Freud, *Il perturbante* cit., pp. 77-118.

Questa scena popolata da volti senza fisionomia ricorda l'arsenale delle apparizioni di villa di Scalogna del seriore *I giganti della montagna* di Pirandello con le sue marionette, maschere anonime e automi.

(p. 166)

Il nuovo ambiente, che peraltro ricorda la taverna di *Verso Damasco*, è ricco di riferimenti e simboli legati alla sfera sessuale: gradualmente si assiste a uno slittamento del sogno romantico, che diventa in effetti più corporeo e brutale, quasi fastidioso nella sua carnalità sempre più ostentata. Come ci suggerisce Renato Simoni, ci troviamo di fronte a un'

ardita immaginazione, nella quale ritroviamo un po' dello Strindberg dell'ultima maniera, e anche un po' del dottor Freud. Questa, che il Lodovici ha chiuso in tre atti, ossessionanti tanto nell'assoluto della calma che nella vertigine del movimento, è una tragedia dei sensi, [...] l'antica ossessione della libido.⁴⁷⁶

È lo stesso Lodovici ad avvertire il lettore nelle note apposte al dramma sul significato della scena della taverna: il coro si fa portavoce dei pensieri inconfessabili che Maria ha tenuto a freno per oltre dieci anni, e che ora sgorgano senza pudore: il sogno a occhi aperti si conclude proprio nel momento in cui è raggiunto l'acme dell'abiezione e del cieco desiderio carnale, incarnato dal personaggio del Bifolco.

Dallo scambio di battute seguenti si può ben comprendere che l'intero spazio del sogno non ha occupato che pochi secondi della realtà: Lodovici ha costruito la seconda parte di *Ruota* giocando sul contrasto tra la durata dell'azione e quella del racconto, tra tempo oggettivo e soggettivo, attraverso l'uso sapiente della dilatazione scenica. Infatti nella conclusione del Monologo troviamo

Maria e il Bifolco nella precisa posizione della fine del Prologo e del principio del Monologo.

Il Bifolco. Che cosa avete detto, signora Maria?

(quasi sfiora la spalla di lei con la mano)

Maria. *(ansimante, balza in piedi con ribrezzo inorridito)* Che cosa ho detto? E non mi toccate, villano. Ho detto qualche cosa? Ho detto qualche cosa, io? *(Fugge in casa. Nella corsa le si sciolgono tutti i capelli).*

Tranquilla, monotona, la ruota del mulino.

(p.172)

⁴⁷⁶ R. Simoni, «*Ruota*» tre atti unici di C. V. Lodovici, in ID, *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., Vol. 4, p. 35.

È tradotto scenicamente un processo psichico tipico del sogno e che si basa sull'alterazione non soltanto della durata attraverso un'opera di condensazione, ma anche dell'ordine degli eventi che risulta spesso rovesciato secondo lo schema dello *hýsteron próteron*:

Il sogno ha senza dubbio un suo tempo, in cui tutto si svolge in progressione come nel tempo comune: ma il tempo del sogno non ha misura. In quello che per l'agire non è che un istante, il sogno riesce a collocare sviluppi temporali di lunghezza quasi indeterminata. [...] Il sogno, anche se oggettivamente non dura che un istante, ha una durata psicologica più o meno prolungata, in funzione della sua ricchezza.⁴⁷⁷

Il sogno di Maria produce conseguenze tangibili nella vita del personaggio, proprio come accade nella narrativa e nella scrittura per il teatro di Arthur Schnitzler. In particolare è doveroso citare l'atto unico *La donna col pugnale* (1901), il racconto *Il diario di Radegonda* (1909) e il romanzo breve *Doppio sogno* (1925)⁴⁷⁸. Inoltre è necessario il riferimento al passaggio cruciale, dallo spiccato sapore teatrale, de *I morti tacciono*, racconto di Schnitzler del 1897: nella novella, una moglie adultera, scossa dalla morte accidentale dell'amante, e presa dal tardivo terrore di poter essere scoperta, arriva a confessare al marito il tradimento senza rendersene conto, come se fosse caduta in *trance*. È a tal punto evidente il parallelismo tra il disorientamento di Maria di *Ruota* e quello della moglie schnitzleriana che è lecito pensare che Lodovici, nelle sue attività di traduttore e lettore infaticabile, si sia imbattuto in questo testo.

«Cos'hai?» domanda il professore molto serio, alzandosi.

«Cosa... come?... che c'è?»

«Proprio, che ti succede?»

«Nulla.» Lei stringe il piccolo più fortemente a sé.

⁴⁷⁷ V. Mathieu, *La filosofia di fronte al sogno*, in AA.VV., *I linguaggi del sogno*, a cura di Vittore Branca, Carlo Ossola e Salomon Resnik, Firenze, Sansoni Editore, 1984, p. 32.

Freud nel suo lavoro dedicato all'inconscio del 1915 insiste sul concetto di atemporalità: «I processi del Sistema Inconscio sono atemporalmente, e cioè non sono ordinati temporalmente, non sono alterati dal trascorrere del tempo, non hanno, insomma, alcun rapporto col tempo.» in S. Freud, *L'inconscio*, in ID., *Opere*, cit., vol. VIII, p. 71.

Anche gli altri quattro elementi che secondo Freud caratterizzano l'inconscio sono presenti nel sogno che Lodovici rappresenta in *Ruota*: Assenza di contraddizione tra moti pulsionali incompatibili, Spostamento (una persona o un oggetto è sostituito da un'altra persona o oggetto che ha qualche elemento in comune con il primo), Condensazione, Sostituzione della realtà esterna con quella psichica.

⁴⁷⁸ Di questo testo ho già avuto modo di parlare nell'Introduzione a questa ricerca.

«Il professore la sta a guardare a lungo. «Sai che hai cominciato ad appisolarti e - »

«E?»

«Poi hai improvvisamente gettato un urlo.»

«Davvero?»

«Come si grida in sogno, quando si hanno incubi. Hai sognato?»

«Non so, non so proprio nulla.»

E di fronte a sé nello specchio vede un volto che sorride, crudele e con i tratti stravolti. Sa bene che è il suo stesso volto, eppure ne sente orrore. [...] Prende le mani del marito che ancora si posano sulle sue spalle, lo attira a sé; lo fissa serena e tenera. E mentre sente le sue labbra sfiorarle la fronte, pensa: “Certamente... un brutto sogno. Egli non lo dirà a nessuno, non si vendicherà mai... mai... è morto... è con certezza morto... e i morti tacciono”.

«Perché dici queste cose?» udì a un tratto la voce del marito. Emma sussulta. «Cosa ho detto?» Ha l'impressione di aver raccontato tutto ad alta voce... di aver svelato a tavola tutta quanta la storia di quella sera... e ancora una volta domanda, mentre si piega di fronte allo sguardo inorridito di lui; «Cosa ho dunque detto?».

«I morti tacciono» ripeté il marito molto lentamente.

«Sì...» dice lei, «sì...»

E legge nei suoi occhi che non gli potrà nascondere più nulla. ⁴⁷⁹

Dal punto di vista tecnico, l'operazione di dilatazione temporale giustificata dall'inserzione della *rêverie*, che abbiamo individuato in *Ruota*, è presente anche ne *La donna col pugnale* che condivide con *Ruota* la struttura tripartita (realtà – “visione ad occhi aperti” – realtà condizionata e modificata dalla *rêverie*).

Sono applicabili anche a *Ruota* le osservazioni che Farese compie riguardo a *La donna col pugnale*. Infatti la scena sognata, in entrambi i testi,

rappresenta [...] un excursus in quella regione intermedia dell'anima che Schnitzler chiamerà medioconscio. [...] [La protagonista femminile] è schiacciata dal Super Io, ma ha rimosso questa sua condizione nella direzione del medioconscio; il sogno [...] assume per lei valore catartico-autoanalitico e le permette di indagare nelle regioni segrete, ma non inconse, del suo Io, e di superare così la barriera della censura psichica che la indurrà alla trasgressione erotica. ⁴⁸⁰

Sia Maria che la Pauline di *La donna col pugnale* si immergono loro malgrado in una fantasticheria che le sottrae al presente conducendole in una

⁴⁷⁹ A. Schnitzler, *I morti tacciono*, in ID., *Opere*, a cura di G. Farese, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2005, pp. 236-237.

⁴⁸⁰ Nota di G. Farese a *La donna col pugnale*, in ID., *Opere*, cit., p. 1858.

dimensione altra, dotata di una tangibilità in tutto simile a quella della realtà. Al risveglio entrambe, smarrite, provano la sensazione di essersi assentate per lungo tempo e intuiscono che la visione appena concepita avrà il potere di modificare le loro scelte.

I due drammi sfruttano il potere del suono, utilizzato come ponte per stabilire una continuità tra la scena della realtà e quella del sogno, e viceversa: ne *La donna col pugnale* non è la ruota del mulino ma il rumore delle campane ad assolvere a questa funzione.

Pauline Cosa mi succede...? Dove mi trovo...? (*Smarrita*)⁴⁸¹;

Pauline. Ti ricordi?

Leonhard. Dove si trova? – *Pauline*?

Pauline (*ancora come in sogno*). Ritorrà tutto quello che abbiamo vissuto un tempo... *Lionardo* – Dovrà ritornare?

Leonhard. *Pauline*... cosa le succede?

Pauline (*come svegliandosi*). *Leonhard*? (*si guarda intorno*)

Leonhard. Per un attimo è sembrata come smarrita.

Pauline. Solo per un attimo?

Leonhard. Dove è stata?

Pauline. Dove sono stata?⁴⁸²

Per quanto riguarda *Ruota*, con il risveglio di Maria si giunge all'Epilogo del dramma, che si svolge il mattino seguente, ed è ambientato in ufficio come il Prologo. Così come nel Monologo erano riprese parole e frammenti di battute appartenenti al Prologo, allo stesso modo nell'Epilogo Maria risemantizza concetti e frasi elaborati durante la fantasticheria⁴⁸³.

La struttura del testo, in cui ogni sezione risulta incatenata alla precedente fino a raggiungere una circolarità, non può non far pensare alla ripetitività del tempo e alla ruota del mulino, vera e propria protagonista dell'opera.

⁴⁸¹ A. Schnitzler, in *La donna col pugnale*, ID., *Opere*, cit., p. 1303.

⁴⁸² *Ivi*, p. 1318.

⁴⁸³ «Per quanti discorsi possano esserci nei sogni, assurdi o sensati che siano, l'analisi mostra che il sogno ha colto semplicemente dai suoi pensieri frammenti di discorsi effettivamente fatti o uditi, procedendo poi con essi in modo estremamente arbitrario. Non soltanto li ha strappati dal loro contesto e ridotti a frammenti ma spesso li ha anche connessi in modo nuovo. [...] Il discorso del sogno ha così la struttura di una pietra da breccia, nella quale frammenti più grandi di materiale diverso son tenuti insieme da una massa intermedia solidificata.» in S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., pp. 383-384.

Maria. Ma questo [mulino] oggi leva il cervello: è qui, sotto i piedi, nelle fondamenta dell'ufficio, alle radici della casa qui, qui: sotto i piedi.
(p.175)

Tramontana. I giorni succedono ai giorni. Chi sa perché?
Maria. Per castigo.
(p.175)

Riproponendo una situazione scenica quasi identica a quella iniziale, Lodovici induce il lettore/spettatore a pensare che il sogno per Maria non sia altro che una parentesi senza importanza né conseguenze. La protagonista tra l'altro sembra rifiutare del tutto l'istinto sessuale che si era prepotentemente scatenato nella parte centrale della *rêverie*, come si può notare dalla battuta che è riferita al Bifolco: «*Maria.* È ripugnante! [...] Come vedere un rospo, una lumaca, una biscia» (p.177).

Tuttavia, nel momento in cui irrompe sulla scena Francesco, appaiono evidenti i risultati distruttivi dell'evasione onirica di Maria.

Dal dialogo tra marito e moglie lo spettatore apprende che durante la notte precedente i due sposi si sono congiunti. Ma se per Francesco l'amplesso ha rappresentato un segno di slancio emotivo e di unione sentimentale, per Maria si è trattato invece di una sorta di prosecuzione della *rêverie*, vissuta con totale incoscienza.

Sul corpo del marito, infatti, Maria ha soltanto concretizzato le sue pulsioni adulterine:

Maria. Tu non sai che non sono mai stata così lontana da te come questa notte? [...] E che questa notte io, con te, sono stata per tradimento. [...] Per tradimento e per vendetta.
(p.181)

Maria. Perché ci siamo sposati, noi due?

Francesco. Per caso. Come tutti. Ma, ora, per caso, non è più. [...] Che hai detto, eh? Ti ricordi, Che hai detto?

Maria. (assente) Ho detto qualche cosa, io?

Francesco. Un bella cosa. Una bella parola. [...]

Maria. E non era per te. [...] No, no. Neanche nella memoria. Niente. Niente di te.

Francesco. E allora...

Maria. E allora, ti ho tradito. [...] Perché, questa notte, mettilo bene in mente, io sono stata di tutti.

(p.183)

Si passa dunque da una *rêverie* rappresentata in scena, a un sogno notturno che viene omesso agli occhi degli spettatori ma che contribuisce anch'esso al drammatico scioglimento della vicenda. Come ha acutamente osservato Renato Simoni, la grandezza di Lodovici consiste nell'aver sfruttato le potenzialità del mezzo teatrale per dare corpo alle entità psichiche dei personaggi:

E se il primo atto, secco e incisivo, dispone con bella forza espressiva tutti gli elementi che, passando dall'obbiettivo al subiettivo, determinano il secondo, nel terzo, quell'essersi essi, per un momento necessariamente cristallizzati nella realtà del marito, costituisce uno sbocco della materia psicologica terribilmente vero, di una verità difficile da esprimere, e che il Lodovici ha saputo presentarci con singolare evidenza. E l'aver fatto diventare quasi personaggi vivi e in azione le cause intime della catastrofe è assunto degno di uno scrittore originale e sdegnoso delle facili vie.⁴⁸⁴

Allo smarrimento del marito di fronte all'improvvisa rivelazione della moglie fa da contrappunto la sconsolata battuta della protagonista, incapace di rispondere alla questione sulla propria identità e d'altro canto certa dell'impossibilità di una redenzione.

Francesco. Che cosa sei, allora, che cosa sei?

Maria. Dio non mi perdonerà mai.

[...]

Nel silenzio, la ruota del mulino si mette a battere sempre più forte finché empie tutta la scena del suo fracasso. D'un tratto, silenzio improvviso, come se si fosse spezzato l'albero stesso della ruota.

(pp.187-88)

Appare evidente che il suicidio di Maria è una diretta conseguenza della sua fantasticheria, se è vero come insegna la dottrina cattolica, che l'intenzione e il pensiero sono paragonabili all'azione per peso morale. Non a caso in questo tragico frangente la protagonista invoca Dio, che non potrà mai concederle perdono per gli atti soltanto immaginati.

Valida è anche l'interpretazione di Roberto Rebora, che ha definito *Ruota* un «perfetto dramma», un «dramma eccellente»: Maria è il primo esempio di eroina

⁴⁸⁴ R. Simoni, «*Ruota*» tre atti unici di C. V. Lodovici, in ID, *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., Vol. 4, p. 35.

lodoviciana che riesce a compiere un concreto atto di liberazione ed emancipazione, proprio attraverso il suicidio.

La donna si ammazza

per ubbidire a un estremo e disperato bisogno di rispetto, per non constatare ancora come tutto sia diverso e corrotto nella realtà. Ma c'è dell'altro in questo gesto disperato, c'è anche la paura di ricadere nei vortici dell'immaginazione, di sottostare ancora alle malie del sogno che la tengono incantata nello squallido ufficio postale di Pianareggi [...]. Difendersi dai sogni, e il delirio del secondo atto, carico di figure improbabili, di desideri e di estraneità, la riporta a vaneggiare dove la realtà diventa chiaramente priva di sorprese e dove soltanto la ruota del mulino sembra segnare il destino di una vita troppo fatta di limiti e di ostinate illusioni.⁴⁸⁵

La crudezza di questo finale è solo uno dei segni del radicale e coraggioso sperimentalismo dell'opera di Lodovici, probabilmente eccessivo per il pubblico italiano dell'epoca. È chiaro che alcuni elementi (come la sgradevolezza dei passaggi principali della trama, il montaggio di stampo cinematografico, o un uso di un commento musicale insistito e straniante), possono aver influito sull'oblio che le scene hanno riservato a *Ruota* di Lodovici.

Tuttavia alcune scelte in campo formale hanno anticipato soluzioni adottate in futuro da drammaturghi di notevole importanza come ad esempio Bertoldt Brecht. Non appare dunque fuori luogo l'inserimento di uno scrittore di modesta fortuna all'interno di una ricerca che prende in esame autori di tutt'altra fama come Svevo e Moravia; anzi questa indagine si prefigge tra l'altro l'obiettivo di porre all'attenzione l'opera di Lodovici come meritevole di recupero e di rivalutazione critica.

⁴⁸⁵ R. Rebora, *Il teatro di Lodovici*, «Sipario» 1951.

CAPITOLO III

GLI INDIFFERENTI DI ALBERTO MORAVIA

Alain Elkann: Non hai mai desiderato fare la psicoanalisi?

Alberto Moravia: No, semmai direi che scrivo libri e i miei libri sono dei sogni, di cui però posseggo la chiave.

Gli indifferenti, per esempio, non è la storia della mia famiglia, è una specie di sogno in cui si riflette l'esperienza dell'insopportabilità della vita di famiglia quale l'avevo conosciuta.⁴⁸⁶

Dove comincia la coscienza, là comincia il dialogo.⁴⁸⁷

Nessun autore è adatto quanto Alberto Moravia a chiudere il cerchio di un percorso analitico incentrato su alcuni essenziali problemi posti dalla drammaturgia italiana del primo Novecento.

Il testo qui preso in esame non funge solo da campione di una sintomatica tendenza della scrittura teatrale che, assorbita la lezione antinaturalistica, approda alla dissoluzione delle strutture tradizionali, ma va oltre, introducendo nuovi spunti di riflessione che troveranno un fertile terreno di dibattito, in interverrà lo stesso Moravia, nella seconda metà del secolo.

La riduzione per la scena de *Gli indifferenti* è uno dei primi tentativi di scrittura drammatica di Moravia. Pur non essendo un prodotto completamente autonomo (è stato scritto in collaborazione con Luigi Squarzina) e malgrado mostri i limiti di una prova acerba, contiene tutti gli elementi utili a mettere a fuoco la poetica di Moravia e il complesso rapporto che lo scrittore instaura tra la scrittura narrativa e quella teatrale.

Se i punti di contatto tra Moravia e Svevo sono indiretti (*La coscienza di Zeno* rappresenta un prototipo narrativo a cui il giovane autore guarda nel momento in cui si accinge a comporre il primo romanzo⁴⁸⁸), inaspettatamente è possibile

⁴⁸⁶ A. Moravia A. Elkann, *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 2007, p. 107.

⁴⁸⁷ M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968, p. 58.

⁴⁸⁸ Moravia nella lunga intervista concessa ad Alain Elkann cita Svevo due volte e lo pone come capostipite di una corrente letteraria nella quale si inserisce e che vedrà la sua fioritura in Francia nei

rintracciare una connessione più evidente tra Moravia e Lodovici per quanto concerne il modello pirandelliano e l'idea di teatro come prodotto letterario basato sulla parola.

Non bisogna dimenticare che Moravia, oltre ad aver composto un numero considerevole di testi destinati al palcoscenico (almeno sedici se consideriamo anche brevi frammenti, dialoghi e canzoni), ha partecipato attivamente alla vita teatrale con l'avventura della Compagnia del Porcospino e ha lasciato un rilevante corpus di interventi critici, articoli e interviste in cui approfondisce la sua posizione ideologica rispetto alla composizione drammatica.

Come Cesare Vico Lodovici, Moravia crede che il nucleo fondante dell'espressione teatrale debba essere rintracciato nella parola⁴⁸⁹, e che perciò il copione debba possedere la stessa dignità artistica di qualsiasi altro prodotto letterario. Da qui la necessità di una rinascita della scrittura teatrale e lo sviluppo di una polemica rivolta ad autori e intellettuali italiani che troppo spesso evitano di cimentarsi nella drammaturgia, suo malgrado relegata nell'angusto spazio del prodotto di consumo e di intrattenimento.

Moravia inizia ad appuntare le sue riflessioni sul teatro fin dagli anni Trenta: in questo decennio pubblica articoli come *Il teatro comico* (1934)⁴⁹⁰, *La tragedia* (1935)⁴⁹¹, *A teatro con i cinesi* (1937)⁴⁹², *Il teatro di Epidauro* (1939)⁴⁹³. Negli anni

decenni successivi, quella esistenzialista: «[Negli anni Venti] in Italia non c'erano romanzieri, salvo Svevo, che però era ancora sconosciuto» in A. Moravia A. Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 28; «Svevo è un romanziere moderno nel senso che precorre lo spostarsi dell'attenzione del romanziere dalla vita di società alla vita interiore. Insomma un romanziere esistenzialista prima ancora che nella letteratura europea si parlasse di esistenzialismo.» in *Ivi*, p. 225.

⁴⁸⁹ Si noti quanto alcune posizioni espresse da Moravia siano vicine a quelle di Lodovici analizzate nel capitolo precedente di questo lavoro: «C'è stata una forte decadenza del testo di fronte alla regia [...] insomma c'è molto in giro l'idea che il regista fa tutto. Il testo c'è o non c'è. Quello che conta è la regia. Io non sono di questo parere, evidentemente [...] io sono un drammaturgo, se così si può dire, in cui il dramma succede nelle parole. Questo però va un po' contro il gusto dei registi, per i quali il dramma succede chissà dove.» in A. Moravia, L. Vaccari, *Ma la vita è disordine*, «Il Messaggero», 25 giugno 1984; «La prevalenza dell'immagine sulla parola, della pantomima sul discorso, è un segno indubbio di semplicità e di rozzezza.» A. Elkann, A. Moravia, *Vita di Moravia*, cit., p. 854.

⁴⁹⁰ A. Moravia, *Il teatro comico*, «Il dramma», n. 198, 10, 1934. Ora in A. Moravia, *Teatro*, a cura di Aline Nari e Franco Vazzoler, Milano, Bompiani, 2004, vol. II, pp. 845-847.

⁴⁹¹ A. Moravia, *La tragedia*, «Il dramma», n. 202, 11, 1935. Ora in A. Moravia, *Teatro*, vol. II, cit., pp. 845-847.

⁴⁹² A. Moravia, *A teatro con i cinesi*, in ID., *Articoli di viaggio (1930-1990)*, a cura di Enzo Siciliano, Milano, Bompiani, 1994, pp. 296-302.

⁴⁹³ A. Moravia, *Il teatro di Epidauro*, in ID., *Articoli di viaggio (1930-1990)*, cit., pp. 428-431.

Quaranta escono invece il breve saggio *Teatro e cinema* (1942)⁴⁹⁴ e *Contro il teatro di poesia* (1947)⁴⁹⁵.

In ogni articolo l'autore ribadisce il valore letterario della lingua teatrale:

Dopo Pirandello, salvo pochissime eccezione, il teatro in Italia si è diviso dalla letteratura e dunque, più generalmente, dalla cultura. Ora il teatro è un modo di espressione letteraria come il romanzo, la poesia, il racconto. Non esiste, non è mai esistito un teatro fuori della letteratura, scritto da persone che non fossero dei letterati. Il teatro di Shakespeare, il teatro di Molière, sono due monumenti della letteratura inglese e francese; così il teatro di Cechov, di Ibsen, di Pirandello e, per venire ai modernissimi, di Beckett o di Sartre.⁴⁹⁶

La parola drammatica è semanticamente più ricca di qualunque altra forma espressiva verbale, dal momento che deve contenere e veicolare sia il concetto in astratto sia la plasticità dell'azione. È un'idea questa che lo accompagnerà sempre, tanto che, ancora nel 1984, dichiarerà: «soltanto una resurrezione della parola, come solo luogo nel quale può avvenire il dramma, può portare ad una resurrezione del teatro»⁴⁹⁷.

Il punto di riferimento è senza dubbio Pirandello e, in particolare, l'intervento del 1918 intitolato *Teatro e letteratura*⁴⁹⁸ in cui l'autore di Girgenti desidera restituire dignità a una forma espressiva troppo spesso abbandonata nelle mani di mestieranti o di drammaturghi convinti di rappresentare mimeticamente la realtà sulla scena grazie a un linguaggio sciatto e quotidiano:

I signori autori drammatici, professionisti del teatro, sdegnano d'esser tenuti in conto di letterati, perché dicono e sostengono che il teatro è teatro e non è letteratura. [...]. I signori autori drammatici, professionisti del teatro, scrivono male, non solo perché non sanno o non si sono mai curati di scrivere bene, ma perché credono in coscienza che lo scrivere bene a teatro sia da letterati, e che bisogni invece scrivere in quel certo modo parlato come scrivon loro, che non sappia

⁴⁹⁴ A. Moravia, *Teatro e cinema*, «Documento», II, nov-dic. 1942. Ora in A. Moravia, *Teatro*, vol. II, cit., pp. 852-856.

⁴⁹⁵ A. Moravia, *Contro il teatro di poesia*, «Sipario», n. 14, 1947. Ora in A. Moravia, *Teatro*, vol. II, cit., pp. 857-858.

⁴⁹⁶ C. Augias, A. Moravia, *Dopo il romanzo, il bisogno della parola teatrale*, «Sipario», n. 247, 1966, p. 867.

⁴⁹⁷ *Ivi*, p. 868.

⁴⁹⁸ L. Pirandello, *Teatro e letteratura*, «Il Messaggero della Domenica», 30 luglio 1918. Ora in L. Pirandello, *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1960, p. 1020-1021.

di letteratura [...]. Scrivere bene un dramma o una commedia non significa far parlare i personaggi in una forma letteraria, cioè in un linguaggio non parlato e per se stesso letterario. Questo è scrivere bello. Bisogna far parlare i personaggi come, dato il loro carattere, date le loro qualità e condizioni, nei vari momenti dell'azione, debbono parlare. E questo non vuol mica dire che ne risulterà un linguaggio comune e non letterario. Che significa "non letterario" se s'intende far opera d'arte? Il linguaggio non sarà mai comune; perché sarà proprio a quel dato personaggio in quella data scena, proprio del suo carattere, della sua passione o del suo giuoco. E se i personaggi parleranno ciascuno in questo lor proprio modo, e non secondo la sciatteria volgare d'un linguaggio impreciso, approssimativo, che denoterà soltanto la incapacità dell'autore a trovar la giusta espressione perché non sa scrivere, la commedia sarà scritta bene, e una commedia scritta bene, se anche ben concepita e ben condotta, è opera d'arte letteraria come un bel romanzo o una bella novella o una bella lirica.

A queste riflessioni si riallaccia sicuramente Moravia che sottolinea la sua vicinanza ideologica a Pirandello nel discorso commemorativo che gli dedica nel 1946: *La lezione di Pirandello (Pirandello a dieci anni dalla morte)*⁴⁹⁹.

Fondamentale anche per la ricerca moraviana è l'approdo a uno stile che allontani la pagina teatrale da un piatto naturalismo, e proprio in Pirandello egli individua un radicale riformatore (paragonabile a Joyce nell'ambito romanzesco o Picasso nella pittura), l'autore che meglio di ogni altro è riuscito a rivoluzionare l'impianto tradizionale ottocentesco attraverso gli strumenti dell'umorismo e della dialettica.

Vedremo in seguito come la poetica pirandelliana abbia modellato l'immaginario di Moravia e come abbia influito sulla costruzione dei personaggi de *Gli indifferenti*, per soffermarci adesso sull'importanza che il termine "dialettica" assume nella sua produzione teatrale.

I personaggi nelle opere narrative e teatrali di Moravia devono essere interpretati come la rappresentazione antropomorfa di concetti astratti; di

⁴⁹⁹ A. Moravia, *Pirandello a dieci anni dalla morte*, in ID., *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1964, pp. 69-77. Alberto Moravia e Luigi Pirandello hanno avuto occasione di conoscersi personalmente. Si sono incontrati anche in alcune fortuite occasioni: «L'ho visto poche volte. Una volta a Roma, stava seduto in un caffè di via Veneto e mi sedetti con lui. Si parlò per un momento di politica [...]. L'ultima volta che vidi Pirandello fu nel vagone ristorante di un treno andando a Parigi [...] ricordo che gli domandai cosa andava a fare a Parigi e lui rispose che aveva un appartamento dove lavorava in pace. Parlammo della letteratura dal punto di vista filosofico, che Pirandello prediligeva» A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 224.

conseguenza le relazioni da loro intessute non sono altro che i confronti dialettici fra idee contrastanti⁵⁰⁰.

Per una formulazione più organica di tale pensiero bisogna attendere gli anni Sessanta: in questo periodo di grandi sperimentazioni in ambito culturale e di tensioni politiche, Moravia torna a interessarsi alla drammaturgia dopo dieci anni dalla composizione della *Beatrice Cenci* del 1955. Egli esprime la personale posizione ideologica sul teatro in numerose interviste e articoli che culmineranno nel 1967 nel fondamentale contributo teorico intitolato *La chiacchiera a teatro*⁵⁰¹; inoltre attraverso la fondazione con Dacia Maraini ed Enzo Siciliano nel 1966 della Compagnia del Porcospino⁵⁰² potrà confrontarsi in modo diretto con la prassi scenica e mettere alla prova la maturità e le aspettative del nuovo pubblico.

Il dibattito in Italia si è ufficialmente aperto nel 1965 e trova eco grazie all'inchiesta *Tre domande agli intellettuali. Gli scrittori e il teatro*⁵⁰³, pubblicata su «Sipario» in cui è scandagliata la rottura fra autori italiani e palcoscenico.

La posizione di Alberto Moravia rispetto alle più recenti forme di espressione teatrale è aspramente polemica, dal momento che lo scrittore osserva una preoccupante defezione dalle scene dell'elemento da lui ritenuto essenziale: il testo scritto.

Lo scopo primario alla base della costituzione della Compagnia teatrale del Porcospino sarà proprio quello di stimolare letterati italiani a comporre testi per il teatro. Tale intento è esplicitamente espresso nel manifesto pubblicato su «Sipario» come introduzione programmatica agli atti unici di Siciliano e della Maraini: il progetto desidera riscoprire un teatro affidato interamente alla parola, basato su idee e concetti capaci di trasformarsi in azioni e scatenare dibattiti; un teatro che si ponga sulla scia di Pirandello e di Brecht⁵⁰⁴. Pur nella sua breve vita (il gruppo infatti fu attivo soltanto per due stagioni), la Compagnia riuscì a proporre al pubblico, sul

⁵⁰⁰ A. Moravia, *Note sul romanzo*, in ID., *L'uomo come fine e altri saggi*, cit. p.270.

⁵⁰¹ A. Moravia, *La chiacchiera a teatro*, «Nuovi Argomenti», n. 5, 1967. Ora in A. Moravia, *Teatro*, vol. II, cit., pp.868-885.

⁵⁰² Gli attori che hanno collaborato alla creazione della Compagnia e hanno curato l'allestimento degli spettacoli, sotto la guida del regista Roberto Guicciardini, sono Paolo Bonacelli, Carlotta Barilli, Ernesto Colli e Roberto Montagna.

⁵⁰³ M. Rusconi, *Tre domande agli intellettuali. Gli scrittori e il teatro*, «Sipario», n. 229, maggio 1965. Da segnalare che anche la rivista «Marcatre» legata a "Gruppo 63", un'associazione di neoavanguardia teatrale, in occasione del Seminario internazionale di Teatro svoltosi nel 1965, promosse il dibattito *Teatro oggi: funzione e linguaggio*. Cfr. «Marcatre», n. 19/22, 1966. Il problema posto da «Sipario» ricorda un'inchiesta promossa da «Scenario» nel 1933 intitolata *Perché i letterati italiani non scrivono per il teatro?*. Cfr. «Scenario», anno II, n.7, luglio 1933.

⁵⁰⁴ D. Maraini, E. Siciliano, *Manifesto della Compagnia del Porcospino*, in «Sipario», n. 246, ottobre 1966.

piccolo palco di Via Belsiana a Roma, oltre ai drammi degli stessi fondatori⁵⁰⁵, anche testi di Carlo Emilio Gadda e Goffredo Parise.

I bersagli della critica di Moravia coincidono con quelli che nel 1968 Pasolini approfondirà nel *Manifesto per un nuovo teatro*⁵⁰⁶: il teatro borghese che svuota la parola di senso fino a ridurla a pura “chiacchiera” da un lato, e il teatro sperimentale che esclude la parola dai codici espressivi per affidarsi “all’urlo e al gesto” dall’altro.

Il teatro elaborato da Moravia e Pasolini è quindi lontano tanto dal naturalismo accademico quanto dall’avanguardia: lo spettacolo si riduce a elemento secondario che lascia spazio a una parola densa di significati. Molto vicine sono le posizioni dei due autori:

Venite ad assistere alle rappresentazioni del “teatro di parola” con l’idea più di ascoltare che di vedere (restrizione necessaria per comprendere meglio le parole che sentirete, e *quindi le idee, che sono i reali personaggi di questo teatro*).⁵⁰⁷

I personaggi sono le posizioni etiche, non sono altro che posizioni etiche che diventano carne.⁵⁰⁸

Quando Moravia parla di un certo teatro sperimentale che esclude la comunicazione verbale pensa senza dubbio alla compagnia americana del *Living Theatre*, fondata da Judith Malina e Julian Beck, che nella metà degli anni Sessanta si fece conoscere in Italia e in Europa grazie a una lunga tournée. Tra i periodici che recensirono questa nuova forma di teatro è da segnalare proprio «Nuovi Argomenti» rivista fondata e diretta da Moravia e Carocci cui si aggiunge, dal gennaio 1966, anche Pasolini.

E proprio al Living Theatre si riferisce Moravia nell’intervista concessa nel 1966 a Corrado Augias:

Personalmente credo che il teatro sia soprattutto parola e che il dramma o la commedia debbano avvenire nelle parole e non fuori di esse. Gli esperimenti più interessanti delle avanguardie, in fatto di

⁵⁰⁵ Alberto Moravia compose per il debutto della Compagnia l’atto unico *L’intervista*, tratto dal suo racconto *Primo rapporto sulla terra dell’”inviato speciale” della Luna*. Dacia Maraini scrisse per l’occasione *Famiglia normale* ed Enzo Siciliano portò sulla scena *Tazza*.

⁵⁰⁶ P.P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, «Nuovi argomenti», n. 9, 1968.

⁵⁰⁷ *Ivi*.

⁵⁰⁸ *Incontro con Moravia*, intervista a cura di C. Costantini e S. Marcellini per il programma RAI *L’approdo: settimanale di lettere e arti* trasmesso nel 1969.

teatro, come per esempio quello del *Living Theatre*, sboccano per forza in qualche cosa che è piuttosto spettacolo che teatro[...] Del resto, abolita o resa “vana” la parola, non si capisce allora perché non si abbandona il teatro per il cinema [...]Non esiste, non è mai esistito un teatro fuori della letteratura [...]il teatro di coloro che non sono dei letterati cioè il teatro dei mestieranti può essere necessario, utile e legittimo per molti aspetti..ma non per quello che secondo me conta di più, l’aspetto culturale e poetico.⁵⁰⁹

La drammaturgia di stampo tradizionale pone invece problemi di altro segno rispetto a quelli del teatro d’avanguardia che, quando non esclude il testo, lo svuota comunque di ogni contenuto.

Nel pamphlet *La chiacchiera a teatro* Moravia parte da Martin Heidegger per analizzare la chiacchiera, prima come forma di comunicazione nel quotidiano, poi come espediente formale adottato da un certo tipo di drammaturgia.

In *Essere e tempo* la chiacchiera è definita come un discorso inautentico e convenzionale che nasce nel momento in cui si parla di un ente senza che se ne abbia una comprensione adeguata; è dal semplice riferire ciò che si è sentito dire da altri che scaturisce l’occultamento dell’ente di cui si parla: il linguaggio, che per sua natura dovrebbe essere *svelamento* dell’essere, diventa un vaniloquio dominato dalla falsità. Il parlare dell’altro senza che se ne abbia conoscenza conduce a un’omologazione svilente che appiattisce ogni diversità e trasforma il rapporto in un tentativo di sopraffazione per cui «sotto la maschera dell’esser-l’un-per-l’Altro domina l’esser-l’un-contro-l’Altro»⁵¹⁰.

Parafrasando Heidegger Moravia osserva che

la chiacchiera non è comunicazione, comprensione, intendimento bensì modo di esistere e di comportarsi: in secondo luogo la chiacchiera è l’indizio di un’alienazione o estraniamento o incapacità di aver rapporto con quel che sia, cioè, appunto, un “chiudersi”.⁵¹¹

Il problema si pone per Moravia nel momento in cui il drammaturgo tenta di riprodurre mimeticamente sulla pagina questo tipo di conversazione. Lo scrittore romano distingue il teatro classico e shakespeariano da una determinata corrente

⁵⁰⁹ C. Augias, A. Moravia, *Dopo il romanzo, il bisogno della parola teatrale*, cit., p. 869.

⁵¹⁰ M. Heidegger, *Essere e tempo*, (1927), Torino, UTET, 1969, p. 278. Il filosofo tedesco tratta questo argomento anche in *Prolegomeni alla storia del concetto di tempo* (Cfr. M. Heidegger, *Prolegomeni alla storia del concetto di tempo*, (1925), Genova, Il Melangolo, 1999).

⁵¹¹ A. Moravia, *La chiacchiera a teatro*, in ID., *Teatro*, cit., p.869.

moderna inauguratasi con Cechov: se in antichità e nel periodo elisabettiano la chiacchiera era esclusa o relegata sullo sfondo, «a partire da un certo momento dello sviluppo dell'arte teatrale, la chiacchiera [...] sopraffà il dramma, lo soppianta, lo scaccia, invade la scena.»⁵¹² Un tale processo che nasce dalla vocazione naturalistica assume con Cechov e poi con Beckett una connotazione simbolica («[Cechov] ha però avvertito, con sicura intuizione poetica, che questa chiacchiera era resa irreale e assurda dal presentimento della catastrofe»⁵¹³) per poi degenerare con Ionesco in un gioco autocompiaciuto e privo di significato.

Moravia oppone a questa *vague* un teatro che affonda le sue radici nel teatro tragico greco e in quello rinascimentale: esso si compie interamente in un dialogo pregno di contenuti, un dialogo in grado di sostituirsi all'azione e di prendere il sopravvento sullo spettacolo. È senza dubbio questo l'alveo entro cui si pone la drammaturgia moraviana:

il discorso drammatico è dialettico e perciò esclude la chiacchiera e il dramma è nelle parole e le parole non sono simboliche e fuori delle parole non c'è nulla. [...] Diciamo che si tratta del teatro dialettico, cioè, in fondo, tragico. Il capostipite moderno di questo teatro può essere nominato con una certa approssimazione: Ibsen. Ma senza dubbio l'autore che meglio rappresenta questa corrente è Luigi Pirandello.⁵¹⁴

Ancora una volta Pirandello è presentato come l'autore simbolo della frattura fra tradizione ottocentesca di impianto naturalista e immaginario moderno: il drammaturgo siciliano, portando in scena lo scarto fra tra l'uomo sociale e l'uomo reale, è riuscito a porre le basi dell'esistenzialismo e soprattutto della rinascita di un genere, quello tragico, che declina in una direzione del tutto nuova.

IL ROMANZO

Moravia fin dai giovanili esperimenti letterari, siano essi narrativi o teatrali, aspirava alla tragedia, da lui eletta quale forma d'arte per eccellenza. Ne sono un esempio illuminante da un lato il primo tentativo di scrittura drammatica intitolato

⁵¹² *Ivi*, pp. 870-871

⁵¹³ *Ivi*, p. 874.

⁵¹⁴ *Ivi*, p. 885.

Dialogo tra Amleto e il Principe di Danimarca del 1928⁵¹⁵, dall'altro il romanzo *Gli Indifferenti* pubblicato nel 1929⁵¹⁶.

Durante la composizione delle due opere, un precocissimo Moravia si vede costretto però a abbandonare, o comunque ridimensionare, le proprie aspirazioni di novello tragediografo. Amara è infatti la rivelazione che l'incolore civiltà borghese del nuovo secolo priva l'uomo di ogni passione forte, minando perfino la spinta necessaria all'azione: «non ci può essere tragedia dove c'è passività di fronte alle pressioni materiali, adeguamenti contro natura, docilità al momento. Ne segue che gli uomini ordinari asserviti alla necessità non possono essere personaggi di tragedia.»⁵¹⁷.

Appurato che nessun personaggio è adatto quanto Amleto a rappresentare il senso di inadeguatezza nel momento in cui è chiamato ad agire, Moravia lo trasforma nell'emblema dell'individuo moderno dilaniato dal dubbio e inibito da un'attività psichica sempre più invasiva e castrante.

L'interesse del breve atto unico del 1928 consiste nella concretizzazione scenica di questa scissione interiore, in quanto il personaggio della tragedia shakespeariana, che subisce anche un processo di attualizzazione e una trasposizione in ambito borghese, conversa con se stesso (Amleto appare sotto forma di spirito dinanzi al Principe) riguardo l'opportunità di vendicare l'omicidio del padre. Il monologo originale è trasformato in un dialogo fra due entità psichiche:

⁵¹⁵ A. Moravia, *Dialogo tra Amleto e il Principe di Danimarca*, «I lupi» n. 3, 1928. Ora in A. Moravia, *Teatro*, vol. II, cit., pp. 723-726.

Ricordo che qualche anno prima anche Riccardo Bacchelli compose un suo *Amleto* in 5 atti. Ne esiste una doppia versione: una risalente al 1918 pubblicata a puntate su «La Ronda» nel maggio-settembre del 1919, e l'altra, poi rinnegata dallo stesso autore, del 1923 pubblicata le Edizioni della «La Ronda» a Roma nello stesso anno. Il dramma sarà rappresentato solo nel 1956 al Teatro Olimpico di Vicenza seguendo il copione del 1918, con la regia di Enzo Ferrieri e Monica Vitti nel ruolo di Ofelia. Anche il testo di Bacchelli, che pure rifugge ogni tentazione freudiana, ritrae un Amleto incarnazione dell'impotenza e del dubbio moderni, frenato nel portare a compimento l'atto di vendetta da una lucida consapevolezza dell'inermità del gesto assoluto e dall'estraneità rispetto al suo ruolo di principe.

⁵¹⁶ *Gli indifferenti* appare la prima volta con la casa editrice Alpes di Milano nel 1929.

L'autore ricorda l'occasione in cui è nata l'idea del romanzo: «Nel gruppo del Novecento c'erano molti giovani e Bontempelli, che era stato professore e aveva la demagogia dei professori, si fece promettere che ciascuno di loro avrebbe scritto un romanzo. Allora in Italia non c'erano romanzieri, salvo Svevo, che però era ancora sconosciuto. Quando dopo un anno venne il momento di consegnare il romanzo, il solo che l'aveva scritto ero io. Portai il manoscritto all'editore di Novecento, ma lui me lo restituì dicendo che era «una nebbia di parole». Allora partii per Milano. Prima di partire feci leggere il manoscritto a Caffi e lui rimase esterrefatto dal cinismo col quale secondo lui era stata scritta la vicenda del romanzo. In realtà Caffi era un romantico dell'Ottocento e non poteva capire che *Gli indifferenti* non era affatto cinico ma, al contrario, il primo, ingenuo e acerbo frutto di quella corrente narrativa moderna che in seguito prese il nome di esistenzialismo.». In A. Moravia A. Elkan, *Vita di Moravia*, cit., p. 28.

⁵¹⁷ A. Moravia, *La tragedia*, in ID., *Teatro*, cit., p. 848.

Principe. [...] La confusione non è negli avvenimenti anche troppo chiari, e del resto ai nostri tempi abbastanza normali, ma nella mia anima; Amleto io non so quello che debbo fare.

Amleto. Vendicare tuo padre, vendicarti.

Principe. Vendicare mio padre, vendicarmi? O ombra tenta di comprendermi: ci si può vendicare, si può agire in un modo qualsiasi, soltanto se si è agitati da un sentimento corrispondente, in una parola se si odia; ma io invece non provo alcun sentimento, tutto questo mi lascia completamente indifferente. [...] Mio padre è morto, bene, è stato ucciso, benissimo, ma il fatto è che non me ne importa nulla. [...] Mia madre non gli era molto superiore, s'è anche lei divertita più del necessario, ma nonostante tutto non riesco a darle torto; in quanto a mio zio, è un uomo simpaticissimo, per quanto mi sforzi di odiarlo non ne sono capace; è un tipo veramente intelligente, pieno di astuzia e di energia, per lui pensare è agire. [...]

Principe. Tu dici bene, ma è possibile andare da un uomo dirgli: “Me ne dispiace tanto, non ti odio, anzi mi sei simpatico, ma è necessario che ti ammazzi” e subito tirargli una revolverata?⁵¹⁸

L'Amleto di Moravia è il prototipo, o meglio il fratello maggiore, di Michele, il personaggio cardine del romanzo *Gli indifferenti*. Michele Ardengo incarna la tensione, destinata a rimanere inespressa, alla tragedia e all'atto risolutivo: in realtà la sua propensione al compromesso gli impedisce di provare affetti profondi e di concretizzare impulsi violenti. La sua visione impietosamente lucida sulla realtà e sull'ipocrisia dei rapporti umani invece di spingerlo a elevarsi dalla mediocrità di cui è circondato, lo conduce a un nichilismo e a una rassegnazione capaci di trasformarlo in un complice silente di quell'ingranaggio sociale da lui rifiutato. L'ambigua posizione occupata da Michele è ben spiegata dallo stesso Moravia quando riflette sulla inattuabilità della tragedia nel mondo contemporaneo:

Dignità e lucidità del personaggio tragico. Esso si perde sapendo di perdersi. In altre parole la sua coscienza sta ritta e immobile anche nel mezzo della sua travolgente rovina. [...] Direttamente si oppongono alle passioni nella tragedia antica i cori, gli dèi e le furie, in quella moderna, la coscienza morale.⁵¹⁹

Oggigiorno non ci sono più personaggi comici per lo stesso motivo che son scomparsi i personaggi tragici. E questo motivo è che l'uomo sembra tendere a perdere ogni carattere personale e ad annegarsi nella massa. Gli uomini si comprendono forse meno di

⁵¹⁸ A. Moravia, *Dialogo tra Amleto e il Principe di Danimarca*, in ID., *Teatro*, cit., pp. 724-725. Un procedimento identico è stato adottato da Moravia nel breve pezzo teatrale *Dialogo tra Gertrude e la Signora Stein in visita temporanea nel mondo d'oggi*.

⁵¹⁹ A. Moravia, *La tragedia*, in ID., *Teatro*, cit., p. 849.

prima, ma non per eccesso di carattere bensì per assenza di questo carattere.⁵²⁰

L'unica strada che lo scrittore moderno ha per rappresentare la tragedia è quella di mostrare l'impossibilità della tragedia stessa: l'espedito consiste nel marginalizzare il conflitto tra eroe e forze esterne, rivolgendo l'attenzione piuttosto all'interiorità del personaggio che, ridotto a mediocre individuo, è preda di una coscienza scissa tra partecipazione e apatia. Novello Amleto, Michele⁵²¹ si autoinveste del compito di uccidere Leo Merumeci (novello Tartufo che oltre a sedurre la madre e la sorella ha ridotto la famiglia Ardengo al fallimento economico), ma opportunismo e vigliaccheria lo spingeranno a rinunciare al proposito criminale. Senza dubbio Moravia è ricorso anche al mito di Edipo per intessere la linea dei rapporti che intercorrono tra Michele e gli altri personaggi de *Gli indifferenti* e sicuramente tiene presente gli studi freudiani in cui lo psicoanalista mette in relazione *l'Edipo re* sofocleo con il dramma shakespeariano.

Fin dal 1897, in una lettera a Wilhelm Fliess, lo psicoanalista individua la causa dell'esitazione di Amleto in un rimosso complesso edipico, che gli fa balenare di fronte agli occhi la figura dello zio come la perfetta incarnazione delle sue pulsioni parricide.

Come si può spiegare la frase dell'isterico Amleto, "così la coscienza può fare di noi tutti dei codardi", e la sua esitazione a vendicare il padre uccidendo lo zio, quando lui stesso con tanta indifferenza spedisce propri cortigiani alla morte e spaccia così sveltamente Laerte? Come si può spiegarlo meglio che con il tormento suscitato in lui dall'oscuro ricordo di avere egli stesso meditato l'identica azione contro suo padre a causa della passione per sua madre.⁵²²

Freud approfondirà l'intuizione qualche anno dopo nell'*Interpretazione dei sogni*:

⁵²⁰ A. Moravia, *Il teatro comico*, in ID., *Teatro*, cit., p. 847.

⁵²¹ È possibile ravvisare un richiamo al monologo di Amleto anche in un passo del romanzo nel quale Michele confessa a se stesso la stanchezza che gli deriva da un'esistenza basata sull'ipocrisia e la menzogna: ««Fingere» pensò riaggrappandosi con sforzo alla sua falsa realtà «vorrei... vorrei dormire... ma bisogna fingere.» Nessuna connessione era tra il «fingere» e il «dormire», ma quest'ultima parola gli era venuta spontanea come una espressione di quella mortale stanchezza che l'opprimeva.», A. Moravia, *Gli indifferenti*, Milano, Bompiani, 1960, p. 293.

⁵²² S. Freud, Lettera a Wilhelm Fliess del 15 ottobre 1897 in S. Freud, *Le origini della psicoanalisi. Lettere a Wilhelm Fliess 1887-1902*, cit., p. 160.

Nello stesso terreno dell'*Edipo re* si radica un'altra grande creazione tragica, l'*Amleto* di Shakespeare. Nell'*Edipo*, l'infantile fantasia di desiderio che lo sorregge viene tutta alla luce e realizzata come nel sogno; nell'*Amleto* permane rimossa e veniamo a sapere della sua esistenza – in modo simile a quel che si verifica in una nevrosi – soltanto attraverso gli effetti inibitori che ne derivano. Secondo la concezione tutt'ora prevalente, che risale a Goethe, Amleto rappresenta il tipo d'uomo la cui vigorosa forza di agire è paralizzata dallo sviluppo opprimente dell'attività mentale ("la tinta nativa della risoluzione è resa malsana dalla pallida cera del pensiero", *Amleto*, atto III, scena 1.). Amleto può tutto, tranne compiere la vendetta sull'uomo che ha eliminato suo padre prendendone il posto presso sua madre, l'uomo che gli mostra attuati i suoi desideri infantili rimossi.⁵²³

Sicuramente Moravia tenta di immettere nel suo romanzo, e segnatamente nel rapporto fra Michele e la madre e fra Carla e Leo⁵²⁴, la pulsione edipica (anche nella sua declinazione femminile) ma, a differenza dell'*Edipo re* e dell'*Amleto*, la tragedia non viene portata a compimento. Michele infatti, muovendosi in un ambiente borghese in cui i conflitti non sono eclatanti e anzi vengono riassorbiti all'interno delle dinamiche familiari che li hanno generati, non può uccidere Leo, perché non è capace di portare alle estreme conseguenze l'odio che nutre nei confronti dell'uomo.

Oltre che al mito tebano, Moravia, per il suo primo romanzo, pensa anche all'*Orestea*: la coppia formata da Leo e Maria Grazia e quella formata dai fratelli Michele e Carla non possono non fare pensare ai personaggi e alle dinamiche di Egisto e Clitemnestra da un lato e di Oreste ed Elettra dall'altro. Il tentativo

⁵²³ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 246.

⁵²⁴ Leo si presenta subito come un surrogato ambiguo della figura paterna che nella famiglia Ardengo è assente. Il personaggio gioca morbosamente con la figlia della sua amante di volta in volta assumendo i caratteri paterni e quelli di seduttore: «Un mazzo di magnifiche rose e una scatola stavano posati sulla tavola centrale; un biglietto era tra i fiori; la madre lo prese, lacerò la busta e lesse: «A Carla, alla mia quasi figlia, coi più affettuosi auguri, Leo.» Ripose il biglietto tra le rose: «Com'è delicato» pensò contenta; «un altro al suo posto non saprebbe come comportarsi coi figli della sua amica... invece lui toglie ogni ragione di sospetto... è come un padre.» A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 66; «Quell'impudenza, quella compiacenza di Leo che la chiamava «sua quasi figlia» le ricondussero in mente, per contrasto e così bruscamente che ne fremette, il senso angoscioso e in un certo modo incestuoso di questo suo intrigo» *Ivi*, p. 67; «Mi piace immaginare che tu sia mia figlia.» [...] «L'altra sera» rispose Leo tranquillamente, «mentre stavamo dietro la tenda... in quel momento mi ricordai, chi sa perché, che ti avevo veduta bimba, alta così, con le gambe nude, e le trecce sulle spalle e pensai: «Ecco potrei esserle padre e ciò nonostante...» «Ciò nonostante ci amiamo non è vero?» finì Carla, e, guardandolo negli occhi: «Ma non ti pare che queste due cose siano, come dire? inconciliabili?» «Perché?» rispose Leo senza cessare di sorridere, passandosi una mano sulla fronte; «forse in linea generale... ma nei casi singoli ciascuno fa secondo i propri sentimenti.» «Ma è contro natura!» Leo rise davanti al volto serio e inquieto della fanciulla: «Sì, ma poiché tu non sei mia figlia il pensiero non conta.» *Ivi*, pp.71-72.

dell'autore romano è quello di concentrare all'interno del nucleo familiare tutta l'azione del suo romanzo:

La famiglia è l'argomento principe di tutta la letteratura occidentale: da Eschilo in poi è difficile trovare uno scrittore che non si occupi della famiglia. [...] D'altra parte la natura fa sì che nella famiglia si raggiunga facilmente il massimo di tensione vitale, cioè la tragedia. Ora, secondo me, la tragedia è la più alta espressione della letteratura.⁵²⁵

Il progetto però fallisce. La tragedia antica, basata su concetti e valori largamente condivisi all'interno di una comunità, è impraticabile in una società che alimenta la tendenza individualistica e stempera la responsabilità pubblica del singolo, diventato una particella isolata e disgregata:

La differenza tra la famiglia di Eschilo e quella di Freud è che nella prima esiste un elemento drammatico, nella seconda c'è un elemento abitudinario. Le signore viennesi che raccontano i sogni a Freud non vivono il dramma che coinvolge invece tutta la trilogia di Eschilo, perché dietro all'immagine della borghesia non palpita il mito né la leggenda, ma gli episodi nevrotici legati alle meschinità familiari quotidiane.⁵²⁶

Se la colpa di Edipo o il matricidio di Oreste non toccano solo il soggetto direttamente coinvolto ma si allargano al suo *genos* per poi contagiare come un *miasma* l'intera *polis*, Michele Ardengo non riesce fino in fondo a sentirsi investito del compito di vendicare "la famiglia" (la cui onorabilità è minacciata da Leo) poiché essa è divenuta un organo completamente disfunzionale. Moravia è posto di fronte all'impossibilità di inserire nella sua tragedia il Fato, elemento imprescindibile del genere e che l'autore definisce come «la libertà concessa ad ogni uomo di portare alle più estreme conseguenze, contro ogni difficoltà esteriore e contro se stesso, con fermissima coerenza, i dati essenziali del proprio carattere»⁵²⁷. L'uomo moderno, di cui Michele è figura, piegandosi alle lusinghe della necessità e cedendo al compromesso toglie le basi essenziali alla costruzione della catastrofe tragica.

⁵²⁵ A. Moravia A. Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 276.

⁵²⁶ D. D'Isa, *Moravia dialoghi confidenziali con Dina D'isa*, Roma, Newton Compton, 1991, p. 113.

⁵²⁷ A. Moravia, *La tragedia*, in ID., *Teatro*, cit., p. 848.

[Con *Gli indifferenti*] Mi ero proposto [...] di scrivere una tragedia in forma di romanzo; ma scrivendo, mi accorsi che i motivi tradizionali della tragedia e insomma di ogni fatto veramente tragico mi sfuggivano proprio nel momento in cui cercavo di formularli. In altre parole dato l'ambiente e i personaggi, avrei voltato le spalle alla realtà e fatto opera di artificio. Mi si chiariva insomma l'impossibilità della tragedia in un mondo nel quale i valori non materiali parevano non aver diritto di esistenza e la coscienza morale si era incallita fin al punto in cui gli uomini, muovendosi per solo appetito, tendono sempre più ad assomigliare ad automi. Così la tragedia mi si spostava dai dati esteriori (seduzione di una figlia ad opera dell'amante della madre) a quelli interiori di Michele, personaggio impotente e rivoltato che partecipa dell'insensibilità generale ma conserva abbastanza consapevolezza per soffrire di questa partecipazione.⁵²⁸

Non è un caso che Moravia sia riuscito a realizzare la sua tragedia più "classica" con *Il Dio Kurt*⁵²⁹, e quindi solo dopo l'Olocausto, un evento che nella sua atrocità è stato in grado di ricreare quella condizione di larga condivisione emotiva tipica del tragico antico: al Fato greco è sostituito il Fato tedesco; alla colpa dell'incesto e del parricidio subentra il "crimine innocente" dell'essere nati ebrei.

Certo anche in questo caso Moravia ha dovuto adattare il mito dei Labdacidi a un impianto che dal punto di vista epistemologico è del tutto Novecentesco: il ricorso al modello pirandelliano è evidente nella costruzione del protagonista Kurt che riecheggia il mefistofelico Hinkfuss di *Questa sera si recita a soggetto* e soprattutto nella struttura metateatrale e nella cristallizzazione dell'azione che cede il passo a una dialettica debordante.

Ed è inevitabile anche per *Gli indifferenti*, nelle due versioni di romanzo e testo teatrale, guardare a Pirandello, l'autore che è riuscito meglio di ogni altro ad attualizzare la tragedia trasferendo il conflitto a un'opposizione, tutta novecentesca, tra maschera sociale e individuo oppresso da un bagaglio di laceranti interrogativi ed esitazioni. Quando inizia a concepire *Gli indifferenti*, maturata la consapevolezza dell'impossibilità di tradurre nell'epoca moderna lo scontro delle istanze tipiche delle opere classiche, Moravia decide di abbandonare la forma drammatica, eletta inizialmente quale più congeniale ad accogliere il suo immaginario, a favore di quella narrativa.

⁵²⁸ A. Moravia, *Ricordo de gli indifferenti*, in ID., *L'uomo come fine e altri saggi*, cit., p.13.

⁵²⁹ Scritta nel 1968 e pubblicata nello stesso anno da Bompiani, debutta in scena nel gennaio del 1969 al Teatro comunale dell'Aquila con la regia di Antonio Calenda e le interpretazioni, nei ruoli principali, di Luigi Proietti, Luigi Diberti, Franco Santelli, Ugo Maria Morosi e Alida Valli. Ora in A. Moravia, *Teatro*, vol. II, cit., pp. 437-512.

Ma il paradosso si presenta nel momento in cui Moravia, accingendosi alla composizione del primo romanzo, sceglie di plasmarlo secondo una struttura propria del testo teatrale. L'autore lavora su pochi personaggi e ambienti, si attiene all'unità di tempo e di azione, adotta un dialogo che veicoli la maggior parte delle informazioni e si affida a descrizioni sfrondate da ogni orpello come a richiamare lo stile delle didascalie⁵³⁰. *Cinque personaggi e due giorni* è infatti il titolo a cui Moravia pensa inizialmente per il suo romanzo: un omaggio a Pirandello⁵³¹ e una spia della compattezza dell'impianto.

Ero partito senza idee contenutistiche ma non senza alcuni schemi letterari. Durante molti anni avevo letto moltissimi romanzi e opere teatrali. Mi ero convinto che l'apice dell'arte fosse la tragedia. D'altra parte mi sentivo più attirato dalla composizione romanzesca che da quella teatrale. Così mi ero messo in mente di scrivere un romanzo che avesse al tempo stesso le qualità di un'opera narrativa e quelle di un dramma. [...] Un romanzo in cui [...] le analisi e gli interventi dell'autore fossero accuratamente aboliti in una perfetta oggettività.⁵³²

⁵³⁰ Giuseppe Antonio Borgese nella recensione dedicata al romanzo appena pubblicato apparsa sul «Corriere della sera» del 21 luglio 1929 scrisse: «Ma qui Roma c'è poco, sottintesa soltanto; la scena è di luci e di stoffe, come in certe messe in scena d'oggi. Il fatto può arieggiare in qualche modo alle fosforescenze guaste, non tanto delle novelle, quanto dei *Sei personaggi* pirandelliani [...]. Qui ne *Gli indifferenti*, tutto il dramma si svolge in tre giorni, ed è vero dramma, con quattro personaggi quasi sempre in scena, e Lisa quinta che talvolta sopraggiunge e poi dilegua; senza pause, senza digressioni, senza né un aneddoto né una comparsa». Enrico Groppali osserva che anche *La mascherata* può essere definito come un «roman théâtral» anche perché ambientato in uno spazio falso, estremamente stilizzato, che rimanda alla scenografia di un palcoscenico. Cfr. E. Groppali, *L'ossessione e il fantasma il teatro di Pasolini e Moravia*, Marsilio, Venezia, 1979, p. 119. Oretta Guidi sottolinea la sapiente modulazione di luci e ombre che si alternano in un gioco simbolico ed espressionistico. Cfr. O. Guidi, *Immagini metaforiche e simboliche ne Gli indifferenti di Moravia*, in ID., *Sul fantastico e dintorni. Saggi sulla letteratura italiana del Novecento: Palazzeschi, Svevo, Landolfi, Moravia, Pasolini, Levi, Calvino*, Perugia, Guerra, 2003, p. 108.

Come scrive Lamentani, i personaggi de *Gli indifferenti* entrano ed escono rispettando tempi teatrali, per esempio, i primi quattro capitoli «cominciano con l'ingresso dei personaggi e terminano con la loro uscita», A. Limentani, *Alberto Moravia tra esistenza e realtà*, Venezia, Neri Pozza, 1962, p. 27.

⁵³¹ Pirandello è presente anche a livello intradiegetico: Mariagrazia esprime il suo desiderio di andare a vedere a teatro *Sei personaggi in cerca d'autore*: «Non mi sarebbe dispiaciuto di andare a vedere «Sei personaggi» della compagnia di Pirandello...: ma francamente come si fa?... è una serata popolare.» «E poi le assicuro che non perde nulla» osservò Leo. «Ah, questa poi no» protestò mollemente la madre: «Pirandello ha delle belle cose...: come si chiamava quella sua commedia che abbiamo sentito poco tempo fa?... Aspetti... ah sì, «La maschera e il volto»: mi ci sono tanto divertita.» «Mah, sarà...» disse Leo rovesciandosi sopra il divano; «però io mi ci sono sempre annoiato a morte.» in A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 10. A proposito di questo passo è interessante fare due osservazioni: da un lato Moravia attraverso l'erro di Mariagrazia che confonde Pirandello con Chiarelli (vero autore de *La maschera e il volto*) restituisce mimeticamente l'ignoranza del personaggio; dall'altro la superficialità con cui Pirandello è liquidato nei giudizi di Leo e dell'amante sono indice della distanza che separa questi personaggi, incarnazione perfetta dello spettatore teatrale borghese dell'epoca, dal teatro pirandelliano.

⁵³² A. Moravia, *Ricordo de gli indifferenti*, in ID., *L'uomo come fine e altri saggi*, cit., pp.10-11.

Io avevo pensato che il romanzo dovesse svolgersi in due giorni lontani l'uno dall'altro, come in due atti drammatici. Mi accorsi però scrivendo che non c'era alcun motivo di diluire la vicenda in un lungo periodo di tempo. Naturalmente e quasi mio malgrado saldaì il primo giorno al secondo. Ciò contribuì ancor di più a dare al romanzo quella fisionomia teatrale che era una delle mie ambizioni originarie⁵³³.

È evidente dunque fin dagli anni Venti il rapporto di grande complessità che Moravia instaura fra scrittura narrativa e scrittura scenica: la contaminazione continua di forme e contenuti accompagnerà tutta la carriera di un autore che, seguendo il modello pirandelliano, adatterà molti dei suoi racconti per il teatro.

Anche gli spazi nei quali i personaggi si aggirano ha poco in comune con gli ambienti reali: la Roma che, per squarci, fa capolino dalle pagine degli *Indifferenti* è estremamente stilizzata e destinata a rimanere in secondo piano. A dominare sono senza dubbio gli interni delle tre case, degli Ardengo, di Lisa e di Merumeci, con le loro sale da pranzo, le camere da letto, le scale, i corridoi e gli anfratti entro cui si consuma la “farsa” del conformismo. Come quinte di un palcoscenico, le stanze rivelano e celano di volta in volta le dinamiche e i conflitti familiari cui i personaggi, quasi mossi da fili impalpabili, soccombono.

Prototipo di questa predisposizione spaziale claustrofobica ed estremamente stilizzata è il racconto che Moravia aveva pubblicato su «Interplanetario» nel 1928, dal titolo *Villa Mercedes*, privo di una vera e propria trama e basato sulla descrizione di un'abitazione romana molto simile al palazzo Ardengo:

Si arriva nell'anticamera che come un palco di teatro domina tra due false colonne l'abisso della scala. [...] Le tende azzurre fremono appena, silenziosamente, di quel passaggio, come le cortine ricomposte di un teatro; quel corridoio è il retroscena, là stanno i soppalchi marroni, le quinte a cui si appoggiano i personaggi mai veduti di questo dramma; aspettiamo un istante che quelle pieghe si disserrino rivelando una scena viva e delle maschere stupide, tragiche e colorate.⁵³⁴

Villa Mercedes costituisce con tutta probabilità un abbozzo preparatorio agli *Indifferenti* in cui permane l'assetto teatrale degli ambienti.

⁵³³ *Ivi*, p.12.

⁵³⁴ A. Moravia, *Villa Mercedes*, «Interplanetario», a. I, n. 7-8, 1° giugno 1928, p. 4. Poi in A. Moravia, *Racconti dispersi*, in ID., *Romanzi e racconti. 1927-1940*, Milano, Bompiani, 2005, p. 1536.

L'ambizione di scrivere un copione travestito da romanzo⁵³⁵ e di fondere la tecnica narrativa con quella drammatica⁵³⁶ non si esprime solo attraverso il rispetto dell'unità spazio-temporale e la limitazione del numero di personaggi, ma è anche sottolineato dagli atteggiamenti caricaturali che questi ultimi assumono, diventando emblemi di un'esistenza inautentica in cui è necessario interpretare il ruolo che la società o l'occasione impongono⁵³⁷. Ricorrenti sono i riferimenti alle movenze e ai toni melodrammatici dei membri della famiglia Ardengo, tutti bloccati nelle loro maschere fisse e condannati a recitare in una «indegna commedia»:

«E allora,» soggiunse «sai cosa si fa quando non se ne può più? Si cambia.»

«È quello che finirò per fare» ella disse con una certa teatrale decisione; ma le pareva di recitare una parte falsa e ridicola»⁵³⁸

La madre si avvicinò; non aveva cambiato il vestito ma si era pettinata e abbondantemente incipriata e dipinta; si avanzò, là, dalla porta, con quel suo passo malsicuro; e nell'ombra la faccia immobile dai tratti indecisi e dai colori vivaci pareva una maschera stupida e patetica.⁵³⁹

«Allora» rispose Mariagrazia non senza una certa patetica e teatrale dignità «daresti un dispiacere a tua madre.»⁵⁴⁰

Questa automatizzazione progressiva in cui si sclerotizzano i gesti dei personaggi, ricorda il mondo apparentemente artificiale del coevo *Minnie la candida* di Bontempelli (dramma composto nel 1926 e rappresentato per la prima volta a Torino nel 1928): nel romanzo è evidente la ricorrenza a termini che ruotano intorno all'area semantica del burattino, del pupazzo, della marionetta, del fantoccio meccanico⁵⁴¹, che assottiglino il confine tra animato e inanimato.

In particolare è degno di nota un raffronto che Michele stesso suggerisce fra il suo atteggiamento di fronte alla realtà e un manichino dietro una vetrina. Il paragone,

⁵³⁵ A. Moravia A. Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 22 e p. 30.

⁵³⁶ E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1962, p.8.

⁵³⁷ Anche nel racconto *Apparizione* coevo a *Gli indifferenti*, ritroviamo la stessa teatralità, che si esprime nella gestualità forzata dei personaggi. Cfr. A. Moravia, *Apparizione*, «900», IV, n. s., 5, maggio 1929, pp. 215-222. Poi in A. Moravia, *La bella vita*, Lanciano, Carabba, 1935.

⁵³⁸ A. Moravia, *Gli indifferenti*, Milano, Bompiani, 1960, p. 7.

⁵³⁹ *Ivi*, p. 9

⁵⁴⁰ *Ivi*, p. 35

⁵⁴¹ Il motivo del fantoccio ricorre anche nei racconti moraviani. L'autore dedica a questo tema un racconto intitolato *L'automa* che dà anche il nome a una silloge, dominata appunto dal tema della meccanizzazione e dello scambio di ruoli tra essere umano e inanimato.

che assume tutto il peso di una condanna, significativamente è proposto due volte: la prima in posizione quasi incipitaria e la seconda verso la conclusione del romanzo.

il taglio [del vestito] era perfetto, su questo non c'era dubbio, ma gli parve che il suo atteggiamento fosse pieno d'una ridicola e fissa stupidità simile a quella dei fantocci ben vestiti esposti col cartello del prezzo sul petto, nelle vetrine dei negozi.⁵⁴²

Un fantoccio *réclame* attirava l'attenzione dei passanti; dipinto a vivi colori, tagliato nel cartone, raffigurato secondo un modello più umano che fantastico, aveva un volto immobile, stupido e ilare e dei grandi occhi castani pieni di fede candida e incrollabile; indossava un'elegante giacca da camera, doveva essersi alzato proprio allora dal letto, e senza mai stancarsi, senza mai lasciare quel suo sorriso, con un gesto dimostrativo passava e ripassava una lama da rasoio sopra una striscia di pelle; affilava. A Michele parve di vedere se stesso e la sua sincerità; gli parve di ricevere da quel fantoccio sorridente la risposta alla sua domanda: «A che cosa servirebbe aver fede?» Era una risposta scoraggiante: «Servirebbe» significava il fantoccio «ad avere una lama, una felicità come la mia, come quella di tutti gli altri, di umile, stupida origine, ma scintillante... e poi l'essenziale è che rade [...]. Servirebbe a diventare un fantoccio stupido e roseo»⁵⁴³

Michele è l'unica figura del romanzo consapevole della falsità che permea l'ambiente malato in cui vive e che lotta, o tenta di lottare, per non schiacciarsi sul ruolo prescritto. Il ragazzo avverte uno scollamento fra sé e la realtà cui partecipa suo malgrado, fra il suo istinto di ribellione e la necessità di adeguarsi alle regole sociali. Il romanzo è costellato di segni rilevatori di questo iato amletico che separa il pensiero dall'azione, tanto che una delle strategie narrative ricorrenti nella costruzione del personaggio consiste nell'illustrare le riflessioni che il ragazzo sviluppa nella sua coscienza e subito smentire le intenzioni recondite descrivendo una condotta di segno opposto. La congiunzione avversativa “ma” contrassegna questa frattura e lo schema, declinato sempre in modo diverso, del “avrebbe voluto rispondere [...] ma invece disse” e del “aveva intenzione di reagire ma non fece niente”, ricorre con una frequenza significativa. Le due citazioni che seguono sono

⁵⁴² A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 14. Il brano ricorda un passaggio del racconto *L'automa*: «Dopo essersi vestito, Guido andò a guardarsi nello specchio dell'armadio e provò, come il solito, un senso di insoddisfazione. Infatti: aveva indosso tutta roba nuova e di prima qualità [...]; eppure non era elegante, pareva un manichino nella vetrina di un grande magazzino», A. Moravia, *L'automa*, in ID., *L'automa*, Milano, Bompiani, 2004, p. 39.

⁵⁴³ A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., pp. 277-278.

soltanto due esempi di questo comportamento sintomatico del carattere del protagonista:

«Oh chi si vede,» egli gridò con la consueta giovialità «il nostro Michele... vieni qui Michele... è tanto tempo che non ci vediamo.» «Due giorni soltanto» disse il ragazzo guardandolo fissamente; si sforzava di parer freddo e vibrante benché non si sentisse che indifferente; avrebbe voluto soggiungere: «E meno ci vediamo meglio è» o qualcosa di simile, ma non ne ebbe la prontezza né la sincerità.⁵⁴⁴

«Ma no... ma no...» disse Leo entrando a sua volta e toccando con un gesto sfiduciato, per pura curiosità, il termosifone appena tiepido; «lei non mi ha capito...: io ho detto che quando si fa una cosa non bisogna pensare ad altro...; per esempio quando lavoro non penso che a lavorare... quando mangio non penso che a mangiare... e così di seguito... allora tutto va bene...» «E quando rubi?» avrebbe voluto domandargli Michele che gli veniva dietro: ma non sapeva odiare un uomo che a malavoglia invidiava. «In fondo ha ragione» si disse andando al suo posto, «io penso troppo.»

«Ecco,» pensava «ora bisognerebbe rispondergli per le rime, ingiuriarlo, far nascere una bella questione e infine rompere con lui»; ma non ne ebbe la sincerità; calma mortale; ironia; indifferenza.⁵⁴⁵

All'interno di questa recita ridicola Michele è l'unico attore che si rende conto di aggirarsi in uno scenario di cartapesta, ma non per questo riesce a sottrarsi al dovere della dissimulazione. La sua indifferenza lo porta a un'accettazione progressiva del livello superficiale di convivenza.

Michele è incapace di provare passioni totalizzanti ma allo stesso tempo si sente investito della missione propria dell'eroe tragico: non riesce ad amare davvero la madre, non riesce a disprezzare Leo, che castra con intenzione i suoi rigurgiti volitivi. Frustrato da questa sensazione di impotenza, cerca di sopravvivere grazie alla compensazione offerta da una sempre più invadente attività immaginativa e onirica. Il romanzo è quindi costellato da una serie di sogni a occhi aperti dal carattere allucinatorio, in cui soprattutto Michele si immerge.

Queste visioni non rappresentano uno scavo rivolto al recupero di lacerti del passato o di brandelli di esperienze rimosse ma al contrario prefigurazioni di un futuro potenziale nel quale il personaggio riesce a realizzare l'atto estremo, e finalmente degno di un eroe tragico, che nella realtà non è capace di concretizzare.

⁵⁴⁴ *Ivi*, pp. 13-14.

⁵⁴⁵ *Ivi*, pp. 17-18.

Più Michele censura le sue azioni più la sua coscienza è in grado di concepire mondi alternativi: la fantasticheria più articolata è senza dubbio quella che si innesta nel momento in cui il ragazzo si propone, più per provare la propria audacia che per vera convinzione, di uccidere Leo, corruttore della sorella. In questo lungo vagheggiamento Michele immagina di recarsi a casa dell'uomo che ha appena violato Carla, di ucciderlo con un colpo di pistola e di costituirsi in una caserma della polizia e di subire un processo in cui intervengono uno dopo l'altro i familiari e i testimoni del delitto.

Il giorno del processo l'aula del Tribunale sarebbe stata affollata di pubblico; signore eleganti in prima fila; gente di conoscenza; come al teatro [...] l'aula grigia si sarebbe spopolata senza rumore: non sarebbero restati che loro due, il giudice e lui, sul palco polveroso, davanti a quello squallore dei muri e delle sedie vuote.⁵⁴⁶

Destatosi da questa articolata fantasticheria e rientrato nella dimensione reale, Michele una volta giunto di fronte a Leo Merumeci, proverà a sparargli ma invano: egli stesso si era dimenticato di caricare la pistola. La frustrazione derivata da questo tragicomico ed emblematico atto mancato lo porterà, al contrario, a farsi irretire dalle lusinghe e dalle prospettive di lavoro offerte dall'uomo. È questo l'ultimo grande compromesso cui cede Michele che, decidendo di assecondare la sua volontà malata, fa sfumare definitivamente la possibilità che la tragedia si compia:

Non esistevano per lui più fede, sincerità, tragicità; tutto attraverso la sua noia gli appariva pietoso, ridicolo, falso; ma capiva la difficoltà e i pericoli della sua situazione; bisognava appassionarsi, agire, soffrire, vincere quella debolezza, quella pietà, quella falsità, quel senso del ridicolo; bisognava essere tragici e sinceri. «Come doveva esser bello il mondo» pensava con un rimpianto ironico, quando un marito tradito poteva gridare a sua moglie: «Moglie scellerata; paga con la vita il fio delle tue colpe» e, quel ch'è più forte, pensar tali parole, e poi avventarsi, ammazzare mogli, amanti, parenti e tutti quanti, e restare senza punizione e senza rimorso: quando al pensiero seguiva l'azione: «ti odio» e zac! un colpo di pugnale: ecco il nemico o l'amico steso a terra in una pozza di sangue; quando non si pensava tanto, e il primo impulso era sempre quello buono; quando la vita non era come ora ridicola, ma tragica, e si moriva veramente, e si uccideva, e si odiava, e si amava sul serio, e si versavano vere lacrime

⁵⁴⁶ *Ivi*, p. 305.

per vere sciagure, e tutti gli uomini erano fatti di carne ed ossa e attaccati alla realtà come alberi alla terra. A poco a poco l'ironia svaniva e restava il rimpianto; egli avrebbe voluto vivere in quell'età tragica e sincera, avrebbe voluto provare quei grandi odi travolgenti, innalzarsi a quei sentimenti illimitati... ma restava nel suo tempo e nella sua vita, per terra.⁵⁴⁷

È come se Moravia con *Gli indifferenti* avesse voluto comporre due romanzi diversi che scorrono paralleli: il primo, che si estrinseca solo nei sogni e nelle aspirazioni dei personaggi, contiene gli avvenimenti tipici del canone tragico; il secondo, si dipana senza che sia descritto alcun episodio eclatante, si caratterizza per una vena proto esistenzialista. Animato dall'intenzione di creare una tragedia, e accortosi che i presupposti alla sua realizzazione sono venuti meno nella società moderna, l'autore ha relegato gli atti eroici ed efferati soltanto nell'ambito dell'immaginario dei personaggi. Le azioni e le parole, tasselli di una paradossale recita, paradossalmente sono dotate di una minore concretezza delle proiezioni fantastiche: queste «cinematografie galoppanti senza posa sullo schermo della sua anima»⁵⁴⁸ possiedono una credibilità plastica e una intensità emotiva sconosciute al mondo reale, in quanto emanazioni di quel mondo spontaneo e autentico⁵⁴⁹ dove i personaggi vorrebbero vivere. La lucidità allucinata nella quale è immerso soprattutto Michele rende impossibile alla coscienza distinguere i ricordi dai sogni, le persone vive dai fantasmi; ciò che ne deriva è uno sdoppiamento continuo, una germinazione ininterrotta di possibilità alternative alle circostanze e alle azioni effettive.

Dopo queste fantasie, che non erano più ripide della realtà sulla quale la sua esistenza precipitava gli apparivano in brusche chiaroveggenze come squarci di un solo paesaggio illuminato dai lampi di una tempesta notturna.⁵⁵⁰

⁵⁴⁷ *Ivi*, pp. 233-234

⁵⁴⁸ *Ivi*, p. 232.

⁵⁴⁹ *Ivi*, p. 164. I pensieri e le fantasticherie per Moravia devono avere lo stesso ritmo delle azioni che si susseguono senza soluzione di continuità: «Cerco di fare quello che ha fatto Stendhal con la prosa francese, cioè do alla pagina il ritmo dell'azione. In altri termini, in un romanzo i personaggi devono sempre agire. Quando pensano, deve essere come se agissero, cioè devono pensare in maniera incalzante. Se agiscono, muovono dei passi, va bene? Da qua a là, da là a là; muovono un braccio. Se pensano, devono fare lo stesso, un pensiero dopo l'altro, *enchaînant*.» A. Moravia A. Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 104.

⁵⁵⁰ A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 269.

Al ritmo affrettato del suo cuore illuso, il cinematografo delle sue ambizioni girava sempre più presto... sullo schermo della sua fantasia le immagini si inseguivano, si raggiungevano, si mescolavano, si sorpassavano... era la corsa delle speranze, che toglie il respiro, fa tremar l'anima, illude e finalmente si dissolve lasciando la mediocre realtà; esattamente come al cinematografo, quando si fa luce e gli spettatori si guardano fra di loro con facce disincantate e amare.⁵⁵¹

Ma si sentiva mortalmente stanco come se tutte queste fantasie fossero state fatti veri e accaduti.⁵⁵²

Questa tendenza a proiettarsi in un mondo altro sembra essere una caratteristica che riguarda anche Carla che, come il fratello, è ingabbiata dentro automatismi quotidiani ai quali non è capace di aderire né di sottrarsi. Nell'impulso distruttivo e autolesionistico, l'unica via di fuga resta il concepire illusioni compensatorie della propria abiezione.

Poco prima di giacere fra le braccia del compagno della madre, ella descrive minuziosamente a Leo un fidanzato immaginario pronto a offrirle un amore puro: la ragazza si immerge a tal punto nella dimensione parallela che la sua mente ha forgiato da confondere i piani e visualizzare la creatura inventata.

Ma dopo l'amplesso, abbandonandosi al sonno, è assalita da immagini angosciose che danno corpo ai suoi sensi di colpa:

Subito ha un sogno strano: le pare di vedere quell'immaginario amante che aveva saputo così bene descrivere a Leo [...]. Ella non si vede, sta supina, ma da quegli sguardi dell'uomo capisce di aver le membra sparse di Dio sa che macchie o segni, di esser mutata anche per lui, straniero, da quella Carla che era prima della tresca; [...] si lamenta, urla, almeno così le pare nell'imbroglio del sogno, e, pur restando supina (altro tormento: il senso di essere inchiodata contro quel letto, di non potersi alzare, piegare...) si torce col petto, coi fianchi nudi, a intervalli, tra questi suoi movimenti spasmodici di farfalla trafitta, vede la testa calma, laggiù, molto lontana, quegli occhi non cessano di guardarla, quella fronte giusta.⁵⁵³

Una volta destatasi, continua a percepire le fantasie persecutorie che la fanno precipitare in un vero e proprio delirio:

⁵⁵¹ *Ivi*, p. 238.

⁵⁵² *Ivi*, p. 269.

⁵⁵³ *Ivi*, pp. 202-203

Le parve ad un tratto che l'uscio del bagno, laggiù in fondo al letto, si stesse aprendo; [...] ed ecco... laggiù, non c'era dubbio, l'uscio si apriva pian piano, si muoveva, come se qualcheduno desideroso d'entrare l'andasse cautamente spingendo dall'esterno. Dal terrore, il respiro le mancò, il cuore incominciò a battere in petto furiosamente; restò immobile, irrigidita, supina con gli occhi fissi in quella direzione; questo pensiero pazzo a cui, del resto, pur esprimendolo, subito non credette, le attraversò la mente: «È mamma che viene a sorprendermi...». Poi la porta ebbe un leggero tintinnio e questo fu troppo per Carla: a occhi chiusi, con quanta forza poteva, con un senso di lacerazione ella cacciò un urlo lungo, lamentoso.⁵⁵⁴

Se da un lato abbiamo *rêverie* associate a personaggi problematici come Michele e Carla, i sogni veri e propri descritti nel romanzo sono riferiti più che altro a Mariagrazia e Leo: non è un caso che le visioni notturne siano collegate a due figure che, perfettamente immerse nell'ingranaggio sociale, aderiscono in modo acritico e inconsapevole alle loro maschere. L'incrinatura comunque esistente tra la realtà e il rapporto fasullo che i due instaurano con essa, con l'inevitabile corollario di desideri e inquietudini repressi, non può che emergere nella rappresentazione onirica. Ne è un esempio il sogno raccontato da Mariagrazia ai figli nel quale sono rielaborati poeticamente i meccanismi freudiani di condensazione e spostamento. La donna al risveglio appare profondamente turbata ma, al contrario di Michele sempre intento a scandagliare gli abissi della sua coscienza, decide con coerente superficialità di liquidare il sogno:

Ho fatto un sogno terribile... mi pareva che un signore molto grasso sedesse in un angolo... Passeggio in su e in giù, pensando a diverse cose, e finalmente mi avvicino e gli domando che ora sia... lui non risponde... Penso che sia sordo, sto per allontanarmi, quando vedo che ha gli occhi infossati nella carne che quasi non ci vede... [...] insomma un orrore. Impietosita, gli domando che cosa abbia e lui mi risponde che a forza d'ingrassare finirà per non vederci più... "Dovrebbe mangiar meno" gli dico io, o qualche cosa di simile, e lui come prima non risponde... Allora penso che bisognerebbe ad ogni modo aprirgli gli occhi, affinché possa vederci, mi dico non so perché e già stendo una mano per disserrare tutto quel lardo che gli ostruisce la vista, quando incomincia a nevicare... La neve cade così fitta e violenta che in breve non vi vedo più; ne ho pieni gli occhi, le orecchie e i capelli; non faccio altro che inciampare, cadere, rialzarmi e ho un freddo tale che batto i denti... E finalmente mi sveglio e mi

⁵⁵⁴ *Ivi*, pp. 205-206.

accorgo che il vento ha spalancato la finestra... Non è curioso? Dicono che i sogni possono essere spiegazioni... vorrei proprio sapere che significato ha questo.⁵⁵⁵

L'importanza dell'elemento onirico all'interno del romanzo sarebbe confermato dall'articolo di Umberto Carpi *Gli indifferenti rimossi*⁵⁵⁶, in cui si ipotizza che il racconto intitolato *Cinque sogni*, pubblicato su «Interplanetario» nel febbraio del 1928, originariamente dovesse costituire un capitolo de *Gli indifferenti* da incastonare probabilmente fra i capitoli IV e V. In questo pezzo composto da cinque parti Moravia descrive minuziosamente i sogni che ciascun personaggio partorisce durante la medesima notte.

Tutti e cinque si erano affidati fiduciosamente al sonno con la sicurezza di riposare e, per quelle ore, dimenticare la realtà; ma la vita non si spezzava; dei sogni appassionati e turbanti opprimevano le loro anime indifese.⁵⁵⁷

Carpi annota da un lato la tendenza a ricalcare quasi pedissequamente lo schema freudiano sui processi onirici, dall'altro avanza un'ipotesi sul motivo dell'esclusione del brano dalla redazione definitiva del romanzo:

Moravia dovette intuire che l'elencazione degli incubi dei cinque «indifferenti» avrebbe svelato subito, in chiave onirica, assolutamente *tutto*. [...] Esclusione obbligata, dunque, anche se quel capitolo soppresso rivestì considerevole importanza come studio (veri e propri bozzetti preparatori) dei personaggi: tanto che, a rileggere il romanzo dopo questi *Cinque sogni*, par quasi che il comportamento e le azioni dei protagonisti siano la trasposizione di quella loro verità onirica in termini di finzione realistica. [...] Intanto, Michele e gli altri sognano in maniera inequivocabilmente e fin scolasticamente freudiana: e che il Freud dei sogni e dell'inconscio fosse ben presente, quasi di moda, nell'ambiente dell'«Interplanetario» è cosa certa.⁵⁵⁸

Ogni personaggio è colto nel proprio letto durante il sonno e in queste visioni sono ridotti alle loro caratteristiche dominanti: la madre alla gelosia, Michele

⁵⁵⁵ *Ivi*, pp. 241-242.

⁵⁵⁶ U. Carpi, *Gli indifferenti rimossi*, «Belfagor», Anno XXXVI, n.1, 31 Gennaio 1981.

⁵⁵⁷ A. Moravia, *Cinque sogni*, «Interplanetario», a. I, n. 2, 15 febbraio 1928, p. 3.

⁵⁵⁸ U. Carpi, *Gli indifferenti rimossi*, cit., p. 699.

all'indifferenza, Carla alla speranza di un cambiamento, Leo al puro e cieco desiderio carnale, Lisa all'attesa di un nuovo amore.

Particolarmente degno di interesse è il sogno del personaggio di Michele, che dà forma alla propria incapacità di provare sentimenti autentici:

Finalmente egli intuisce, chi sa come è per l'aria, che sua madre è morta; come gliene dispiace, anzi, gli è del tutto indifferente, ma capisce che tutti quei personaggi a lutto impongono un atteggiamento di cordoglio: "Bisogna ingannarli", pensa, "piangerò." Michele gli siede davanti e si sforza, con molti gesti e molte parole, di convincerlo della sincerità del proprio dolore; l'altro alza la testa calma, l'ascolta, non si muove... Non è distratto, ma in un certo modo pensoso e preoccupato; Michele crede che egli dubiti delle sue parole e raddoppia di zelo, ha gli occhi pieni di false lacrime, si dichiara inconsolabile e giura che la morte di sua madre lascia nella sua vita un vuoto impossibile a colmarsi; ma dentro di sé pensa: "Fino a quando durerà questa commedia?"

Sicuramente Carpi ha ragione quando sostiene che il sogno così descritto è estremamente esplicito e dice troppo della vita interiore del personaggio; ma la soppressione del supposto capitolo sposta l'asse della narrazione su un piano diverso di cui mi sembra importante indagare qualche implicazione.

Nella stesura finale de *Gli indifferenti* le immagini e le intenzioni sviluppate nella visione onirica si trasformano in riflessioni consapevoli che il personaggio formula di fronte a eventi e circostanze che gli si presentano dinanzi: quindi la dinamica che prende corpo nella redazione definitiva del romanzo non è più tra conscio della veglia e inconscio del sogno, ma tra il pensiero e l'incapacità di tradurlo in azione.

Torna infatti nel testo, durante un dialogo fra Michele e Lisa, l'occasione del funerale vista dal ragazzo come esempio della farsa sociale in cui è necessario ostentare un sentimento di circostanza:

È come andare ad un funerale o a delle nozze: in ambedue i casi un certo atteggiamento di gioia o di dolore è obbligatorio come il vestito di cerimonia...: non si può ridere seguendo una bara o piangere nel momento nel quale due sposi si scambiano l'anello... sarebbe scandaloso, peggio, inumano... Chi per indifferenza non prova nulla, deve fingere... così io con voi... fingo di odiar Leo... di amare mia madre...io non so fingere... e allora, capisci, a forza di sentimenti, di

gesti, di parole, di pensieri falsi, la mia vita diventa tutta una commedia mancata... Io non posso fingere... capisci?⁵⁵⁹

Non ci troviamo più di fronte alla descrizione di un sogno da parte del narratore, ma alla verbalizzazione diretta del personaggio che lucidamente esprime il senso di inadeguatezza e frustrazione.

I *Cinque sogni* rappresentano comunque una preziosa prova dell'interesse che proprio in quegli anni si stava sviluppando riguardo al motivo onirico in un autore che aveva da poco superato le soglie dell'adolescenza.

Notiamo fra l'altro che l'uscita del racconto sul periodico «Interplanetario»⁵⁶⁰ dimostra la vicinanza di Moravia a una cerchia di intellettuali e artisti interessati ad approfondire e rielaborare in modo autonomo i portati delle teorie freudiane⁵⁶¹.

Moravia collabora oltre che a «Interplanetario», anche a «900», «2000» e i «Lupi», riviste in cui trovano spazio il novecentismo bontempelliano, le eclettiche spinte avanguardistiche di Bragaglia e uno sperimentalismo teatrale di forte impronta espressionistica e surrealista. Fra l'altro, il tema del sogno è particolarmente frequentato dagli autori che pubblicano su «Interplanetario»: in particolare penso all'articolo di Vinicio Paladini, *Estetica del sogno*⁵⁶², nel quale sono chiari i riferimenti alle analisi freudiane, oppure alla commedia *Il costruttore di domeniche* di Marcello Gallian e Emilio Radius, popolata da personaggi-manichini che si aggirano in una realtà allucinata, tra il fiabesco e l'onirico. Proprio nel 1927 prende forma il movimento dell'Immaginismo le cui linee guida sono espresse sull'unico numero della «Ruota dentata» di Paladini e Barbaro, e in una conferenza tenuta dai

⁵⁵⁹ A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 281

⁵⁶⁰ «Interplanetario», che nasce il primo febbraio del 1928 è un periodico romano diretto da Luigi Diemoz e Libero de Libero: il foglio, di quattro pagine, ha scadenza quindicinale fino al mese di marzo, e successivamente mensile fino all'ultimo numero, doppio, pubblicato il primo giugno 1928.

⁵⁶¹ Sull'«Interplanetario» Moravia, oltre a *Cinque sogni* (n.2, 15 febbraio), ha pubblicato anche altri racconti che poi non sono stati inseriti nelle raccolte successive: *Assunzione in cielo di Maria Luisa*, *Albergo di terz'ordine*, *Villa Mercedes*. Tra l'altro, è proprio sull'ultimo numero dell'«Interplanetario» (in data 1 giugno 1928) che esce una *Nota redazionale* in cui si annunciava la prossima uscita del primo romanzo di Moravia: il «giovanissimo scrittore, collaboratore di 900 e nostro redattore, pubblicherà nei primi mesi del prossimo anno un fortissimo romanzo per i tipi di una casa editrice milanese. Ancora però non ne ha fissato il titolo che sarà: *Cinque persone e due giorni*, oppure *Gli Ardengo*, *Lisa e Merumeci*».

⁵⁶² Vinicio Paladini afferma che la psicologia e Freud utilizzano in maniera terapeutica l'attività onirica, in quanto, secondo le teorie freudiane, il sogno è l'autorivelazione della nostra vera natura interiore e attraverso il significato di certe immagini si ha la possibilità di mettere a nudo i nostri istinti. In particolare l'autore dell'articolo sottolinea il carattere visivo del sogno: sono le immagini che ci colpiscono, non le parole e per questo lui parla di "natura estetica del sogno" dove si rivela un universo spontaneo, primitivo, libero dalla logica. Cfr. V. Paladini, *Estetica del sogno*, «Interplanetario», n. 4, 15 marzo 1928, p. 4.

due artisti alla Casa d'Arte di Bragaglia. Gli artisti coinvolti esaltano le potenzialità immaginifiche del sonno, base dello stesso Surrealismo, in grado di generare una realtà ulteriore per sfuggire alla piatta quotidianità⁵⁶³.

È proprio al Surrealismo che Moravia confessa di essersi ispirato nella prima fase della sua produzione:

Oltre a Dostoevskij, fui molto influenzato dai surrealisti sul sogno e l'inconscio, come fonti di ispirazione. In realtà la mia avanguardia è stata il surrealismo. E questo spiega anche una cosa, che i miei romanzi, a tutt'oggi, partecipano di un'ambiguità che li distingue, cioè sono realistici, ma al tempo stesso simbolici. Un po' com'erano i surrealisti. È una cosa che ho in comune con una generazione intera, mettiamo quella di Buñuel, che aveva la mia età. Dico Buñuel perché è l'autore cinematografico a cui mi sento più affine.⁵⁶⁴

Tutti gli scrittori agli esordi hanno partecipato ad un'avanguardia. Ti ho detto, la mia fu il surrealismo per il quale avevo un interesse quasi morboso. Questo interesse era forse dovuto anche al fatto che il surrealismo aveva scoperto l'inconscio, come Freud, e l'inconscio era molto importante nella tendenza esistenzialistica a cui appartengo. I surrealisti hanno cambiato la nostra sensibilità, dopo di loro la rappresentazione del reale è diventata diversa e più completa. Molto in breve i surrealisti hanno completato la veglia con il sogno.⁵⁶⁵

Pur dichiarando questo debito, lo scrittore romano non ricorre alle tecniche tipicamente surrealiste nei testi in cui inserisce l'elemento onirico. Quasi sempre in Moravia i confini di sogno e veglia sono circoscritti e l'atto creativo si basa su un controllo e una riproduzione razionali delle suggestioni notturne; l'onirismo non viene attuato sul piano della scrittura, lontana da ogni automatismo psichico puro, bensì su quello tematico.

Moravia appartiene a una generazione che ormai non può ignorare il valore epistemologico delle teorie freudiane che, quando il giovane scrittore si accinge a comporre il suo primo romanzo, stanno iniziando a penetrare nel panorama culturale italiano. Il rapporto di ammirazione e negazione che Moravia intrattiene con le teorie freudiane è però abbastanza simile a quello che lega Svevo alla psicoanalisi.

⁵⁶³ La tecnica artistica preferita dagli immaginisti, che permette di riprodurre i mondi onirici, è il fotomontaggio, con cui intendono rappresentare le associazioni inconscie della psiche.

⁵⁶⁴ A. Moravia A. Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 36.

⁵⁶⁵ *Ivi*, pp. 242-243.

Nell'*Uomo come fine e altri saggi* Moravia inserisce un paragrafo in cui sostiene di aver sviluppato autonomamente alcuni dei concetti fondamentali della psicoanalisi, ancor prima di aver letto Freud:

Non possiedo una conoscenza profonda delle teorie psicanalitiche; anzi, a dire il vero, ho letto poco anche lo stesso Freud. La psicanalisi è una scienza ed essa interessa l'artista soltanto nella misura in cui lo aiuta a chiarire a se stesso il significato di certe esperienze che egli deve aver fatto in precedenza per conto proprio.⁵⁶⁶

Io conoscevo Freud, o per lo meno ero freudiano senza saperlo, prima ancora di averlo letto; attraverso esperienze che mi avevano convinto della grande importanza, nell'arte, del fatto sessuale. S'intende, però, che ai fini dell'arte non conta tanto il fatto sessuale il quale è sempre esistito, quanto la consapevolezza della sua importanza.⁵⁶⁷

In realtà sono frequenti le occasioni in cui lo scrittore ammette il debito che sente nei confronti di una ricerca che ha liberato l'uomo dal fardello ipocrita del moralismo in ambito sessuale: Freud è associato a Marx per il portato rivoluzionario dei suoi risultati, poiché entrambi, definiti i «grandi smascheratori»⁵⁶⁸, sono riusciti a svelare i meccanismi primari che regolano la società borghese⁵⁶⁹.

Seppure per motivi differenti, anche Moravia come Svevo esalta più che altro la potenzialità letteraria di tali teorie che, secondo lo scrittore romano, autorizzano il romanziere moderno a conferire agli istinti sessuali, finalmente trattati in modo diretto, la centralità tematica che meritano:

Ma l'effetto di Freud sull'arte è la franchezza e l'obiettività sul fatto sessuale. [...] Il conformismo in materia sessuale è un residuo ottocentesco. Freud ci libera da questo conformismo permettendoci di

⁵⁶⁶ A. Moravia, *La psicanalisi*, in ID., *L'uomo come fine e altri saggi*, cit., p. 85

⁵⁶⁷ *Ibidem*. Si veda anche: «Ora io ho raccontato molte favole nella mia opera letteraria e spingendola fino in fondo ho incontrato anch'io la cultura dell'epoca, Marx, Freud, Nietzsche, Heidegger ecc.» in A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 276.

⁵⁶⁸ A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 135.

Bisogna ricordare che psicoanalisi e marxismo sono i due presupposti ermeneutici da cui parte il surrealismo, l'avanguardia a cui Moravia si sente più affine. Cfr. A. De Paz, *Dada Surrealismo e dintorni*,

⁵⁶⁹ «Prima di Freud e prima di Marx la famiglia e la società erano "innocenti"; adesso noi sappiamo cosa si nascondesse sotto quell'innocenza». A. Moravia, *Psicanalisi*, in ID., *L'uomo come fine e altri saggi*, cit., pp. 85-86.

affrontare l'argomento senza vergogna, senza sentimentalismo e senza cinismo.⁵⁷⁰

L'influenza freudiana è evidente proprio nelle opere in cui Moravia descrive i rapporti fra genitori e figli e in particolare quello fra madre e figlio; le implicazioni edipiche che minano la relazione fra Michele e Mariagrazia non sono altro che un'anticipazione di quel legame morboso e castrante tanto lucidamente analizzato pochi anni dopo in *Agostino*⁵⁷¹.

Oltre a *Cinque sogni* e *Villa Mercedes*, che in modo evidente rappresentano i tasselli della graduale costruzione del primo romanzo, vasta è la costellazione dei racconti di Moravia in cui è sviluppato il motivi onirico che fin dalla metà degli anni Venti segna il suo immaginario.

Fra il 1928 e il 1944, la composita narrativa breve dell'autore si arricchisce dell'elemento fantastico: nel 1940 esce per Bompiani la raccolta *I sogni del pigro* seguita nel 1944 da un'altra silloge intitolata *L'epidemia*⁵⁷². Proprio come ne *Gli indifferenti*, anche in alcuni dei racconti che fanno parte di questi volumi l'elemento onirico declinato in modo diverso a seconda dei casi, assume una rilevanza fondamentale.

Infatti se ne *La vita è un sogno*, penultimo racconto de *L'epidemia*, a dominare è l'impianto allegorico-politico, dal momento che vi è descritta la condizione di una civiltà immaginaria la cui esistenza e libertà sono condizionate dai sogni del mostro che la governa, ne *I sogni del pigro*, il breve testo che dà il nome alla raccolta, è riproposto lo stesso meccanismo individuato nel primo romanzo moraviano: il protagonista Talamone, incapace di partecipare attivamente alla mediocre quotidianità, preferisce affidarsi ai sogni e alle fantasticherie e dunque rifugiarsi in un'esistenza virtuale dove ogni aspirazione può essere pienamente realizzata. Anche se la pigrizia qui prende il posto dell'indifferenza, la funzione compensatoria della rappresentazione onirica è identica nel racconto e nel romanzo.

⁵⁷⁰ *Ivi*, p.86.

⁵⁷¹ Il romanzo scritto nell'agosto del 1942, è stato pubblicato nel 1943 presso la casa editrice Documento di Roma in tiratura limitata a causa del veto imposto dalla censura fascista. Il volume è stato poi ripubblicato da Bompiani nel 1945.

⁵⁷² La raccolta è pubblicata nel 1944 dalla casa editrice Documento di Roma. Le due raccolte saranno successivamente editate in un unico volume dal titolo *L'Epidemia, racconti surrealisti e satirici* edito da Bompiani nel 1956.

È possibile isolare addirittura un passaggio in cui il placido Talamone immagina di potersi trasformare in un efferato assassino munito di rivoltella proprio come il Michele degli *Indifferenti*:

Del resto, riflette Talamone, è soprattutto nelle azioni violente, inconsuete, grandiose che si avverte il delizioso sapore del sogno. [...] Talamone, sempre ficcato nel calduccio del letto, pensa ad un tratto di afferrare una rivoltella, cacciarsela in tasca, correre per le strade, entrare in una casa, sparare, ammazzare. Ma ammazzare chi? Non importa, ammazzare.⁵⁷³

L'insistenza sull'atto efferato che si realizza nel sogno richiama alla memoria un passo del Secondo Manifesto del Surrealismo (1929), nel quale si dice che «l'atto surrealista più semplice consiste nello scendere, rivoltella in pugno, per strada e sparare più a caso che si può tra la folla».

Il sogno, come regno di ogni franchigia e luogo deputato alla soluzione del conflitto morale, non trova spazio solo nelle antologie propriamente surreali, ma è presente anche in sillogi composite come *Racconti 1927-1951* o *Romildo*.

Nel racconto *Tempesta* del 1937, incluso nella prima raccolta, il personaggio Luca Sebastiani dà forma ai suoi desideri di vendetta e di strage:

Mangiò poco e di malavoglia, poi tornò in camera e, sentendosi assonnato, si buttò sul letto. Subito l'opprese una greve sonnolenza senza tuttavia immergerlo nel sonno; più che pensare, vedeva pigre immagini formarsi e disfarsi nella sua mente con moti e particolari sui quali il suo pensiero intorpidito indugiava con un compiacimento incomprensivo. Era un godimento strano e triste, tutto mescolato di sogno e di impotenza. Gli pareva di compiere azioni audaci, violente, decisive: ora si appostava dietro l'angolo di una casa stringendo in pugno una rivoltella, sparava addosso al Mancuso, fuggiva lasciandolo morto; [...] Più le azioni erano clamorose e violente, più il suo pensiero le accarezzava le vagheggiava, le abbelliva, le perfezionava.⁵⁷⁴

In *Una notte all'Elba* del 1939 è possibile rintracciare un procedimento di drammatizzazione applicato alla dimensione onirica che anticipa quello sviluppato nella riduzione scenica degli *Indifferenti*. Il protagonista della novella sogna di

⁵⁷³ A. Moravia, *I sogni del pigro*, in ID., *Racconti surrealisti e satirici*, Milano, Bompiani, 2012, p. 45.

⁵⁷⁴ A. Moravia, *La tempesta* in ID., *Racconti 1927-1951*, Milano, Bompiani, 2001, cit., p. 217.

incontrare Napoleone e la conversazione intavolata dai due personaggi è riprodotta dall'autore come una sequenza di battute e didascalie tipica della tecnica teatrale:

Io. Perdonate, Sire...

Napoleone (brusco). Non importa.

Io (rimettendomi dalla sorpresa e approfittando della situazione). No, volevo dire, perdonate, Sire, ma i titoli della raccolta dei vostri libri conservati qui all'Elba, mi hanno interessato in particolar modo. Sono indegnamente letterato. Così non ho potuto fare a meno, scorrendo quei titoli, di fare qualche riflessione.

*Napoleone. Quali?*⁵⁷⁵

Rispetto alle strade tracciate da autori come Buzzati⁵⁷⁶ e Landolfi⁵⁷⁷, che proprio fra gli anni Trenta e Quaranta iniziavano a trovare uno spazio editoriale in Italia, l'itinerario poetico percorso da Moravia nei racconti di impianto surrealista è del tutto autonomo, dal momento che forte è la connotazione moralistica: in contrasto con quanto sostenuto da Sanguineti secondo cui Moravia rinnega «attraverso una serie di opere mancate, la problematica morale degli *Indifferenti*»⁵⁷⁸, ritengo che questi racconti non costituiscano una segno di frattura rispetto ai grandi romanzi coevi ma anzi ne esasperino, in virtù della icastica brevità propria della novella, temi e strutture.

Qui Moravia desidera approfondire il problema, per lui essenziale, della caratterizzazione del personaggio, nucleo semantico di ogni narrazione, portando inoltre alle estreme conseguenze la tecnica adottata per *Gli indifferenti*, in cui i

⁵⁷⁵ Alberto Moravia, *Una notte all'Elba*, in «Omnibus», Anno III, n. 2 -14 gennaio 1939, pp. 1-2. Poi in A. Moravia, *Romildo*, cit., p. 363.

⁵⁷⁶ Nel 1942 Dino Buzzati edita la prima raccolta di racconti, *I sette messaggeri*, per la Mondadori. Nello stesso anno debutta nella drammaturgia con l'atto unico *Piccola passeggiata*. Nei testi di Buzzati il fantastico è sempre funzionale ad un progetto di connotazione allegorica: l'inverosimile è ancorato alla realtà, e diventa tanto più efficace quanto più si trova inserito in un contesto quotidiano, plausibile, ricco di particolari cronachistici. Il fantastico buzzatiano, soprattutto in ambito teatrale, è permeato dal perturbante poiché nel lettore/spettatore nasce uno spaesamento dovuto all'ambiguità del testo, pieno di dettagli inquietanti, collocati però in un quadro che pone come modello la realtà.

⁵⁷⁷ Fra i narratori italiani del Novecento che si sono dedicati al genere fantastico uno dei più singolari è Tommaso Landolfi: a differenza di Buzzati per l'autore de *Il mar delle blatte* l'inverosimile non prende l'avvio da un fatto di cronaca «ma dalla messa a fuoco di sequenze precise, come accade al cinema, con l'uso del primo piano rispetto al campo lungo» in A. Guidotti, *Surrealismo e fantastico nel novecento*, cit., p. 57. Si può notare, inoltre, in Landolfi una cura particolare nella scelta del lessico, fitto di aulicismi e preziosismi: la parola prima di essere strumento comunicativo è il mezzo capace di costruire immagini di grande suggestione che non intrattengono alcun legame con la realtà quotidiana. Landolfi pubblica il suo primo romanzo *La pietra lunare* nel 1939 con Vallecchi. Sempre nel 1939 pubblica la raccolta di racconti *Il mar delle blatte e altre storie* per le Edizioni della Cometa.

⁵⁷⁸ E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1962, p. 45.

cinque protagonisti possono essere ricondotti a un'idea fondamentale che anima ogni loro pensiero e azione.

L'attitudine alla stilizzazione, che emerge da alcuni titoli (nella raccolta *L'imbroglione* troviamo ad esempio *L'avaro* e tra i racconti de *Il sogno del Pigro* vi sono *Il misterioso*, *Il malato immaginario*, *Il curioso*, *Il vanitoso*, *Il ghiottone*), è teorizzata in quegli anni dallo stesso Moravia il quale esprime a più riprese la necessità del romanziere moderno di rifarsi ai moralisti del diciassettesimo e diciottesimo secolo:

La [...] prima origine [del romanzo] sta nei memorialisti e nei moralisti del sei e settecento. Quei caratteri legnosi, quei ritratti di contemporanei sono già i personaggi del romanzo avvenire ancora impastoiati nell'apologo e nella cronaca. Perché, occorre sottolinearlo, ancora prima del romanzo ci sono stati i personaggi; e ancora prima dei personaggi l'attitudine a moraleggiare sui vizi e sulle virtù oppure a ritrarre e a dar giudizi su persone del proprio tempo. Quando La Bruyère, gli occhi fissi alla corte, ci rifà Teofrasto, e Saint-Simon tra l'immensa congerie di informazioni e di pettegolezzi tira giù alla brava qualche ritratto in piedi di personaggi dell'epoca, essi non fanno che creare le premesse al romanzo francese quale lo conosciamo, di quello ottocentesco come di quello recentissimo.⁵⁷⁹

Volevo rifare La Bruyère: avevo in mente i moralisti francesi. Mi sentivo votato alla descrizione e all'invenzione di "caratteri".⁵⁸⁰

La centralità accordata da Moravia al personaggio non può che ricondurci a quella tensione costante al teatro che l'autore sente fin dai primi esperimenti letterari e non è un caso che le commedie di Molière e Goldoni, insieme ai drammi Shakespeare e di Čechov, siano annoverate fra le letture principali della sua formazione culturale⁵⁸¹.

Un influsso ancora più marcato lo ha esercitato Dostoevskij, definito da Moravia il padre del romanzo ideologico⁵⁸² e il più teatrale dei romanzi russi dell'Ottocento⁵⁸³.

Nell'ottobre del 1927 Moravia, che ancora si firma Alberto Pincherle, pubblica il suo primo intervento critico intitolato *C'è una crisi del romanzo?*⁵⁸⁴ e

⁵⁷⁹ A. Moravia, *L'uomo e il personaggio*, in ID., *L'uomo come fine e altri saggi*, cit., p. 20.

⁵⁸⁰ E. Siciliano, A. Moravia, *Vita, parole e idee di un romanziere*, Milano, Bompiani, 1982, p. 69.

⁵⁸¹ Cfr. A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 30 e p. 258.

⁵⁸² Cfr. A. Moravia, *Note sul romanzo*, in ID., *L'uomo come fine e altri saggi*, cit. p. 270.

⁵⁸³ A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 30, p. 36 e p. 258.

apparso su «La fiera letteraria». L'autore di *Delitto e castigo* è eletto dal ventenne Moravia come modello cui i narratori del Ventesimo secolo devono guardare per superare l'impasse nel quale stagna il romanzo contemporaneo la cui struttura è gravata da una "cerebralità" eccessiva e dalla "zavorra psicoanalitica". Moravia non auspica un ritorno alla narrazione asciutta dei fatti di ascendenza naturalistica, né rinnega la lezione di Proust e di Joyce, ma ambisce al recupero di una proporzione fra commento psicologico a opera del narratore e descrizione dell'avvenimento, possibile solo con la rivalutazione della funzione cardinale del personaggio:

mai come ora sono mancate le figure colossali, proverbiali, più vive degli autori, le figure che incarnano dei tipi immortali di umanità: i Sancio Pancia, gli Amleti, i Tartufi, i Don Abbondio.[...] Dopo Raskolnikoff è venuto Leopold Bloom: dopo l'allucinante analisi del delitto quella non altrettanto interessante della defecazione o di altre simili... atrocità; oppure il pensiero sostituisce addirittura l'azione ed abbiamo i monologhi più o meno ampi.⁵⁸⁵

La riflessione che chiude il brano citato e la dichiarazione d'intenti del Moravia speculatore potrebbero apparire in contraddizione con il Moravia narratore che solo un anno dopo la pubblicazione dell'articolo concludeva un romanzo, *Gli indifferenti* appunto, che tematizza l'impossibilità di tradurre il pensiero in azione e, strutturalmente, concede quasi tutto il suo spazio alle elucubrazioni e alle fantasticherie dei protagonisti.

In realtà, pur relativizzando la rilevanza dell'intervento del 1927 il cui carattere perentorio è in parte dovuto all'acerbità giovanile, una coerenza poetica esiste: è opportuno distinguere tra la deriva psicologista stigmatizzata da Moravia e un'idea di romanzo che affonda le sue radici in Dostoevskij e troverà il suo sviluppo ideale nella produzione esistenzialista, in cui il personaggio è dotato di una voce e una coerenza concettuale indipendente da quella dell'autore.

⁵⁸⁴ Cfr. P. Voza, *Nel Ventisette sconosciuto. Moravia intorno al romanzo*, «Belfagor», n. 37, 2, 1982.

⁵⁸⁵ A. Pincherle, *C'è una crisi nel romanzo?*, «La Fiera letteraria», III, 41, 9 ottobre 1927, p. 1. Si noti che qui in Moravia agisce la memoria di *Sei personaggi in cerca d'autore* dal momento che Sancho Panza e Don Abbondio sono proprio le due figure letterarie che il Padre cita come esempi di personaggi eternati dalla pagina letteraria.

Si veda anche P. Voza, *L'autore in cerca di personaggi. La formazione degli Indifferenti di Moravia*, in ID., *Coscienza e crisi: il novecento italiano tra le due guerre*, Napoli, Liguori, 1982, pp. 88-119.

Ricordo che il primo contatto di Moravia con Joyce era avvenuto proprio un anno prima, con la lettura del quarto libro dell'*Ulisse* che si conclude con la particolareggiata descrizione della defecazione di Mr. Bloom.

È interessante che l'autore romano, che col suo primo romanzo anticipa alcuni dei problemi posti da opere come *La nausea* di Sartre (scritto nel 1932 e pubblicato nel 1939) e *Lo straniero* di Camus (1942), individui nello scrittore russo i primi germi dell'esistenzialismo: secondo Moravia, Dostoevskij ha posto al centro dell'attenzione narrativa il rapporto dell'individuo con se stesso piuttosto che il rapporto fra individuo e società.⁵⁸⁶

Per comprendere *Gli indifferenti* e il senso profondo della vocazione teatrale di Moravia è utile riferirsi al concetto elaborato da Bachtin, proprio a proposito di Dostoevskij, di romanzo "polifonico"⁵⁸⁷. Esso viene definito come un testo letterario in cui il narratore coordina più voci, e il personaggio non è oggetto della parola dell'autore, ma è al contrario un soggetto autonomo responsabile della propria parola e regolato da una logica interna.

La parola dell'eroe, quindi, non è qui esaurita affatto dalle consuete funzioni descrittive e pragmatico-narrative, ma non serve neppure da espressione della posizione ideologica propria dell'autore [...]. La coscienza dell'eroe è data come una coscienza altra, estranea, ma nello stesso tempo essa non si reifica, non si chiude, non diventa semplice oggetto della coscienza dell'autore.⁵⁸⁸

Si può notare una forte analogia con alcune dichiarazioni d'intenti dello stesso Moravia esposte sia in *Ricordo de Gli Indifferenti* che in *Note sul romanzo*.

D'altra parte mi ero convinto che non mettesse conto di scrivere se lo scrittore non rivaleggiava col Creatore nell'invenzione di personaggi indipendenti, dotati di vita autonoma; l'idea che l'arte potesse essere altra cosa che creazione di personaggi non mi sfiorava neppure la mente. [...] Io avevo indubbiamente molte cose da dire. Ma non volevo assolutamente dir nulla fuori dei canali obbligati dei personaggi.⁵⁸⁹

Rispetto al romanzo polifonico, in quello monologico la voce e l'ideologia dei personaggi sono riconducibili a quelle dell'autore, dal momento che non riescono a imporre un punto di vista assiologico sulla realtà. Chiaramente i due tipi di romanzi

⁵⁸⁶ A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 36.

⁵⁸⁷ La definizione di polifonia è stata sviluppata da Bachtin nel saggio dedicato a Fëdor Dostoevskij *Problemy poetiki Dostoevskogo (Le problematiche della poetica di Dostoevskij)* pubblicato nel 1963. Il volume è un'edizione ampliata della sua ricerca *Problemy tvorčestva Dostoevskogo (Le problematiche dell'opera di Dostoevskij)* risalente al 1929. L'edizione italiana esce nel 1963 con il titolo *Dostoevskij. Poetica e stilistica* per Einaudi.

⁵⁸⁸ M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, cit., p.13.

⁵⁸⁹ A. Moravia, *Ricordo de gli indifferenti*, in ID., *L'uomo come fine e altri saggi*, cit., p.11.

si oppongono anche per una scelta di tipo stilistico che l'autore deve operare: il polifonico adotterà di preferenza il plurilinguismo, mentre il monologico sarà probabilmente unilinguistico.

Dotare ogni personaggio di un linguaggio proprio è senza dubbio lo strumento privilegiato dell'autore per conferirgli coerenza: per spiegare cosa intenda per *polifonia*, Bachtin infatti ricorre alla nozione di dialogicità. Nel romanzo polifonico si assiste perciò a quello che Bachtin definisce «grande dialogo», uno spazio in cui si confrontano i vari punti di vista di altrettanti personaggi che si fanno veicolo di idee.

L'idea [che la voce del personaggio esprime] [...] è interindividuale e intersoggettiva, e la sfera del suo essere non è la coscienza individuale, ma la comunione dialogica tra le coscienze. L'idea è un fatto vivo, che si crea nel punto di incontro dialogico di due o più coscienze.⁵⁹⁰

Questa definizione è molto vicina al concetto di romanzo e di teatro dialettico teorizzato da Moravia.

Ma nel caso, invece, in cui il romanziere abbia saputo rintracciare i temi sotto la superficie dei fatti e delle situazioni, personaggi e intrecci sono ben altra cosa: temi espressi ed articolati in psicologia e in azione, i primi; conflitti dialettici di questi temi, i secondi. Tanto per fare un esempio: il personaggio di Amleto è il tema di Amleto; l'intreccio della tragedia di Amleto è il conflitto dialettico cui dà luogo il tema di Amleto venendo a contrasto con gli altri temi, quelli della Regine, di Ofelia, di Polonio, dello spettro, etc. etc.⁵⁹¹

In Dostoevskij come in Moravia il dialogo non avviene soltanto tra i vari personaggi ma anche all'interno della coscienza dello stesso protagonista che interroga in primo luogo se stesso, poi la realtà che lo circonda, alla ricerca di una soluzione che non può essere trovata se non dialogicamente.

È possibile dunque realizzare la polifonia anche all'interno del monologo interiore, anche se esso riguarda essenzialmente la voce di un solo personaggio.

Sia in *Delitto e castigo* di Dostoevskij sia ne *Gli indifferenti* di Moravia sono riportati alcuni monologhi interiori dialogizzati in cui si confrontano le voci di vari

⁵⁹⁰ M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, cit., p. 116.

⁵⁹¹ A. Moravia, *Note sul romanzo*, in ID., *L'uomo come fine e altri saggi*, cit., p.270.

personaggi. La coscienza del protagonista diventa un teatro che ospita un dialogo insieme intersoggettivo e intrasoggettivo: non solo vi trovano spazio le sue riflessioni e suoi pensieri, ma anche vi confliggono le parole degli altri, inserite senza filtri.

L'esempio portato da Bachtin per questa tendenza è quello in cui le idee di Raskol'nikov emergono con violenza durante un monologo interiore, dopo l'incontro con Marmeladov e l'arrivo di una missiva in cui la madre annuncia il fidanzamento di Dunja. Si può ravvisare lo stesso procedimento in numerose sezioni de *Gli indifferenti* e in particolare nel già citato processo giudiziario partorito dalla fantasia di Michele.

Delitto e castigo e *Gli indifferenti* possono essere definiti romanzi teatrali proprio perché riescono a riprodurre la varietà delle voci che albergano nella coscienza umana.

Del resto Raskol'nikov è il modello principale per la costruzione di Michele Ardengo con i suoi roveli e i suoi dubbi. Uno scarto enorme però separa i due personaggi: il primo concretizza l'istinto omicida per poi approdare a una catarsi attraverso la condanna ai lavori forzati in Siberia (il romanzo infatti si conclude su una nota di speranza «Al posto della dialettica era subentrata la vita⁵⁹²»); Michele al contrario non riesce a tradurre in azione il progetto che prima ha elaborato e immaginato rientrando a pieno titolo nella categoria schopenhaueriana del “contemplatore” opposta a quella del “lottatore”, che ne *Gli indifferenti* può essere incarnata da Leo Merumeci.⁵⁹³

Moravia svuota di senso e rende inattuabile il gesto di ribellione capace di spezzare i vincoli sociali ed esistenziali che opprimono le sue creature, cui nega ogni prospettiva di cambiamento.

In effetti tutta la storia del romanzo ha per suo simbolo l'*ouroboros* classico, l'equivalente della ruota di Issione e del *mythe de l'éternel retour* che provoca il persistere di un'entità (la borghesia) condannata a non evolversi mai.⁵⁹⁴

⁵⁹² F. M. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, Firenze, Sansoni, 1961, p. 610.

⁵⁹³ Tale antitesi già applicata in questa ricerca a proposito di alcuni personaggi sveviani, ricorre piuttosto spesso anche nei racconti di Moravia: basti pensare a *Inverno di malato*, *Luna di miele*, *sole di fiele* e *La tempesta*.

⁵⁹⁴ B. Basile, *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Roma, Salerno Editrice, 2003, n. 44, p. 151.

Questo senso claustrofobico della realtà, destinata a ripetersi all'infinito, si riverbera nelle amare parole che pronuncia Carla verso la fine del romanzo: «Non credo che una nuova vita sia possibile. [...] Ora mi accorgo invece che nulla è cambiato... meglio allora non far più tentativi... restar così.»⁵⁹⁵

Carla sceglierà di sposare Leo, e parallelamente Michele prenderà in considerazione l'idea di accettare il posto di lavoro offerto dallo stesso Merumeci, e di cedere a Lisa, donna che non ama: entrambi si condanneranno a diventare identici a quei modelli di vita inautentica che fino a quel momento avevano rifiutato e osservato con disprezzo.

Il compromesso, al quale i due giovani si arrendono, si rivela come la vera anima del tragico novecentesco:

il mondo moderno rassomiglia assai a quegli alberi che i giapponesi chiudono in scatole al fine di farli restare nani e contraffatti. Nelle contorsioni dei rami che non potranno crescere liberamente si legge un dolore muto ed eloquente. Il mondo moderno è come quegli alberi: tutti i rami delle sue attività sono storti ed evocano un senso di dolore.⁵⁹⁶

IL DRAMMA

Il testo teatrale *Gli indifferenti*⁵⁹⁷, ambientato, come vuole la didascalia iniziale, *a Roma, nel primo lustro del terzo decennio del Ventesimo secolo*⁵⁹⁸, ruota attorno alla vita dei cinque personaggi già descritti nel romanzo: Maria Grazia⁵⁹⁹, Carla, Lisa, Leo, Michele. È diviso in due sezioni: la prima, che consta di due quadri, ha uno sviluppo lineare, mentre la Parte seconda, composta di quattro quadri, esprime l'aspetto più innovativo del linguaggio drammaturgico moraviano dal

⁵⁹⁵ A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 326.

⁵⁹⁶ A. Moravia, *L'uomo come fine*, cit., p.135.

⁵⁹⁷ Il volume di riferimento per l'analisi del dramma è A. Moravia, *Gli indifferenti*, in ID., *Teatro*, voll. II, cit. Tutte le citazioni dal dramma *Gli indifferenti* sono tratte da questa edizione. La citazione verrà sempre seguita dal numero della pagina dalla quale è tratta tra parentesi.

⁵⁹⁸ Pur essendo esplicita la didascalia di apertura, non è chiara la collocazione temporale del dramma. Maria Grazia nel primo quadro esprime il desiderio di andare a vedere a teatro *Come tu mi vuoi* di Pirandello opera composta nel 1929 e rappresentata per la prima volta nel 1930 al Teatro dei Filodrammatici di Milano. Successivamente i personaggi si recano al cinema a vedere *La carne e il diavolo*, un film di Clarence Brown, con Greta Garbo, Barbara Kent, John Gilbert, Lars Hanson che risale al 1927. Successivamente Michele dice di vivere nel 1925.

⁵⁹⁹ Il nome della madre di Michele Carla che nel romanzo è Mariagrazia, nella riduzione teatrale si trasforma in Maria Grazia.

momento che, come vedremo, contiene una lunghissima visualizzazione della fantasia di Michele.

Dopo il *Dialogo tra Amleto e il principe di Danimarca* del 1928, che degli *Indifferenti* rappresenta una sorta di ipotesto, Moravia torna alla scrittura drammatica sedici anni dopo con questo lavoro di traduzione del primo romanzo.

Nel periodo tra il '28 e il '44 Moravia matura un interesse sempre più spiccato per il teatro tanto da comporre, come abbiamo visto, numerosi articoli (risalgono agli anni Trenta *Il teatro comico*, *La tragedia*, *A teatro con i cinesi*; mentre è del 1942 *Teatro e cinema*) che dimostrano una progressiva acquisizione di consapevolezza del mezzo teatrale.

Il Moravia drammaturgo e romanziere ama fin dall'inizio giocare con il rapporto di intertestualità, dato che i suoi primi drammi consistono in operazioni di riscrittura dei suoi romanzi *Gli indifferenti* e *La mascherata*⁶⁰⁰. Bisognerà aspettare il 1955 con la *Beatrice Cenci* per leggere una tragedia priva di un referente narrativo alle spalle.

Per quanto riguarda *Gli indifferenti* non bisogna dimenticare però che quella di Moravia e Squarzina non è la prima riscrittura scenica del romanzo. Tra il 1937 e il 1938 Paul Vialar⁶⁰¹ scrive *Les indifférents, pièce en 5 tableaux d'après le roman de*

⁶⁰⁰ Il dramma è probabilmente composto fra il 1944 e il 1947 dal momento che nell'articolo *Contro il teatro di poesia* del 1947 Moravia sostiene di aver già composto la riduzione teatrale del romanzo scritto fra il 1939-40 e pubblicato da Bompiani nel 1941. Per i problemi di datazione e per il confronto fra dramma e romanzo rimando a V. Pandolfi, *Giovani senza rabbia*, «Il Punto», 24 novembre 1962 e A. Pipa, *La riduzione teatrale di un romanzo di Moravia*, «Belfagor», maggio, 1972.

⁶⁰¹ Paul Vialar (1898 - 1996) è stato un prolifico autore francese di oltre ottanta romanzi, drammi e poesie. Dopo aver partecipato alla Prima Guerra Mondiale, all'inizio degli anni Venti inizia a farsi conoscere grazie a opere poetiche (nel 1921 pubblica la prima raccolta di versi *Le Cœur et la boue*) e teatrali (ne comporrà cinque in tutto, tra cui *L'Âge de raison* e *Grand'Mère a gagné* in collaborazione con Francis Bernier). Nel 1939 ottiene grazie al romanzo *La Rose de la mer* il Prix Femina. Durante gli anni Trenta si dedica soprattutto alla composizione di pièce e nel 1935 è designato direttore delle emissioni teatrali e letterarie per la Radio di Stato. Nel 1943 si fa conoscere al grande pubblico grazie al romanzo sulla caccia *La Grande Meute*. Dal secondo dopoguerra si dedicherà soprattutto alla composizione di cicli narrativi in cui ritrae la società contemporanea: pubblica un romanzo in otto volumi *La mort est un commencement* (1946-51) che gli varrà il Grand Prix de la Ville de Paris, *La Chasse aux hommes* (1952-58) e *Chronique française du XXe siècle* (1955-61) entrambi in dieci volumi.

In Italia lo scrittore francese non ha riscontrato un particolare successo editoriale e teatrale. Le uniche opere tradotte sono: *La grande muta* (Milano, Aldo Martello Editore 1947), *Le tre case* (Milano, Aldo Martello Editore 1947), *La ridda dei selvaggi* (Milano, Aldo Martello Editore, 1948), *È morto il signor Dupont* (Roma, Gherardo Casini Editore, 1955), *Vita intima di un cacciatore* (Firenze, Olimpia, 1963). Si ricorda poi una silloge di racconti di vari autori in cui sono presenti sia Vialar che Moravia: C. Scott King, *La mia vita con Martin Luther King*, D. Eden, *Dove sei, Willa?*, P. Vialar, *Il frustino d'oro*, A. Moravia, *Non approfondire, Il provino*, N. Gordon, *Processo alla morte*, Milano, Selezione dal Reader's Digest, 1971.

Moravia⁶⁰² dietro la proposta di Paulette Pax, attrice e regista francese nonché codirettrice del Théâtre de l'Œuvre dal 1929 fino al 1942, cui il dramma è dedicato.

Possiamo, con un buon margine di certezza, azzardare l'ipotesi che Moravia conoscesse il testo e che avesse assistito alla rappresentazione parigina.

Per comprovare tale supposizione giungono in ausilio da una parte la testimonianza di Elsa Morante e dall'altra un'analisi comparativa del copione francese e di quello italiano.

Elsa Morante, da pochi mesi compagna di Moravia, redige nel 1938 un diario e significativo è un appunto di febbraio in cui annuncia l'imminente partenza per Parigi dello scrittore romano:

A. mi ama solo quando fuggo ma io non posso farlo non ho denari. Lui è celebre e ricco fra pochi giorni va a Parigi (...) per il suo trionfo attuale e io? Una solitudine spaventosa, precipito(...) Mi fa paura la vecchiaia la morte.⁶⁰³

Ed è proprio fra gennaio e febbraio di quell'anno che al Théâtre de l'Oeuvre va in scena *Les indifférents* di Vialar⁶⁰⁴.

⁶⁰² P. Vialar, *Les indifférents, pièce en 5 tableaux d'après le roman de Moravia*, in «Les Œuvres libres. Recueil littéraire mensuel ne publiant que de l'inédit», Paris, Librairie Arthème Fayard, n. 203, Mai 1938, pp. 127-214.

⁶⁰³ E. Morante, *Lettere a Antonio*, in ID., *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e di Cesare Garboli, Milano, Mondadori, 1988-1992, 2 vol., Vol. II, p. 1604. Si veda anche E. Morante, *Diario 1938*, Torino, Einaudi, 1989.

⁶⁰⁴ Alla stessa conclusione giunge De Ceccatty in R. De Ceccatty, Alberto Moravia, Milano, Bompiani, 2010, nota n. 110, p. 286.

Gli interpreti della messinscena parigina sono: Raymond Rouleau (Léo), Georges Rollin (Michel), Mmes Jane Lory (Marie-Grâce), Renée Corciade (Lisa) et Jany Holt (Carla).

Le reazioni alla rappresentazione francese non sono entusiaste. Riporto due recensioni dell'epoca: la prima, che esprime un giudizio tutto sommato positivo, pubblicata su «Le Ménestrel, journal de musique», Vendredi 28 Janvier 1938 a pp. 18-19, firmata da Marcel Belvianes: «Le principal personnage de la pièce, auprès de qui Bel-Ami serait un paladin aimable et délicat, est un certain Léo (nom choisi, évidemment, parce que c'est celui du lion: ego primam tollo nominor quoniam leo...) Ce mufle est jeune et beau: il a une ancienne amante qui lui inspire encore parfois des élans sans pudeur, mais il a aussi une nouvelle maîtresse, Marie-Grâce, et courtise la fille de celle-ci, Carla. Tout cela ne va pas sans difficultés et même sans tumulte. Carla a un frère, Michel — jeune homme étrange qui fait songer à une sorte d'Hamlet revu par Dostoïewsky — et tout épuisé par ses hésitations quand il devrait passer à l'acte. Il devient bassement, comme un chien couchant, l'ami de Léo, après avoir vainement voulu le tuer. Et la vie continuera, atroce, sans lumière, sans confiance, sans espoir, autour de Léo qui n' imagine même pas que le bonheur puisse exister (encore moins qu'on puisse le remplacer par une grande idée ou par un grand sentiment). Il faut beaucoup de talent pour faire passer, à la scène, un pareil sujet; mais M. Paul Vialar a beaucoup de talent. Il dessine ses personnages phrase par phrase, les éclaire les uns les autres par un dialogue toujours sobre, toujours vrai, jamais banal; il sait faire monter une scène avec une habileté qui déjoue l'artifice et amener la scène suivante avec une maîtrise classique»

La seconda, in cui sono messi in evidenza tutti i limiti della trascrizione, è apparsa su «Le Figaro: journal non politique», Vendredi 21 Janvier 1938, nella rubrica *Dernière heure théâtrale*, firmata con le sole iniziali: «Quand on ne connaît pas et c'est mon cas le roman de M. Moravia, la pièce de M.

In effetti confrontando i due drammi appare innegabile la coincidenza di una serie di scelte che investono sia la struttura che la costruzione dei dialoghi: molti dei tagli e delle inversioni dei capitoli del romanzo adottati dallo scrittore francese saranno riproposti nell'adattamento del 1944.

C'è un'evidente corrispondenza che investe soprattutto alcune operazioni di condensazione e accostamento di brani che nel romanzo sono lontani: nei due copioni è ad esempio gestita nello stesso modo la lite fra Michele e Leo durante il pranzo di compleanno di Carla, e uguale è anche la gestione dello spazio scenico della prima parte, concentrata nel salotto di casa Ardengo.

Sussiste però uno scarto fondamentale fra i due drammi: come vedremo, Vialar rimane nell'ambito del dramma tradizionale, poiché esclude la dialettica fra azione e pensiero e fra realtà e proiezione visionaria, appiattendolo le dinamiche interne alla coscienza dei personaggi sul piano esteriore del confronto intersoggettivo; Moravia e Squarzina al contrario, nella seconda parte del testo, ricorreranno a un'ardita e articolata rappresentazione sulla scena della fantasticherie di Michele.

È proprio questa discrepanza a conferire al dramma italiano una complessità semantica degna di essere approfondita.

Il testo scritto nel 1944, pubblicato nel 1947 su «Sipario. Rassegna mensile dello spettacolo»⁶⁰⁵, fu commissionato dalla casa di produzione cinematografica

Paul Vialar n'a pas de sens. Ça ne veut pas dire qu'elle soit mauvaise, car la conjugaison de deux talents authentiques, ne saurait produire une oeuvre dépourvue d'intérêt. Celle-ci est seulement dépourvue de signification. Cela tient, semble-t-il, à ce que l'adaptateur a dû changer de peau les personnages, reculant les uns pour avancer les autres. Si l'on remet chacun à sa place, l'aventure devient celle d'une jeune fille sans fortune qui, lassée d'une vie insipide, finit par épouser sans amour l'ancien amant de sa mère. Pourquoi pas lui? Pourquoi pas ça? Ainsi parle l'indifférence. Et le frère de cette âme ravagée, qui lui aussi trouve la vie sans attrait, devra vaincre sa torpeur pour essayer de contrecarrer ce projet qui, d'âge leurs, s'accomplira quand même. Dans la pièce qu'on nous présente, cette faillite de ta jeunesse et de la révolte reste dans l'ombre. Ce qu'on aperçoit d'abord, c'est l'histoire d'un homme y cynique, moitié Don Juan et moitié goujat, et qui, à force de saisir toutes les occasions, a fait de sa vie un bric-à-brac sentimental. Et cette existence, qui n'est pas neuve, se déroule dans un milieu où chacun dit tout haut ce que d'ordinaire pensent tout bas ceux qui ignorent les douceurs de l'indifférence».

Sintomatico dell'appiattimento operato da Vialar, che ha coinvolto tutto il testo e ha investito soprattutto le sfaccettature psicologiche del personaggio di Michele, il fatto che entrambi i giornalisti riconoscano in Leo il protagonista della pièce.

⁶⁰⁵ A. Moravia, L. Squarzina, *Gli indifferenti*, «Sipario. Rassegna mensile dello spettacolo», A.2., n.13, maggio 1947, pp. 33-56.

Nel 1948 il dramma fu messo in scena per la prima volta al Teatro Quirino di Roma dalla Compagnia di Nino Besozzi con la regia di Mario Landi. Tra gli interpreti si ricordano oltre Besozzi, Carla Del Poggio, Franco Scandurra, Olga Vittoria Gentili e Adriana Silvestri. La rappresentazione non riscosse un grande successo di critica e pubblico. Corrado Pavolini su «La Fiera Letteraria» del 18 aprile 1948 annota: «Che la prospettiva teatrale esiga un suo proprio linguaggio e che dunque non si possano trascinar di peso su un palcoscenico le battute d'un romanzo senza che ne derivi un certo pasticcio,

«Lux Film», che aveva manifestato l'intenzione di trarre un film da *Gli indifferenti*. Non possiamo definire con certezza quanta parte ebbe nel lavoro di riduzione Luigi Squarzina, appena diplomato all'Accademia d'Arte drammatica⁶⁰⁶. Moravia non ci

l'ha confermato ancora una volta la prova de *Gli Indifferenti*.» Silvio D'Amico interviene sulla riduzione scenica in due occasioni. La prima in un articolo intitolato *Gli indifferenti di Alberto Moravia*, pubblicato su «Sipario» nell'aprile del 1948: «[Il passaggio] da un procedimento tutto analitico ad una sintesi essenziale e vigorosa può riuscire estremamente difficile.» Il secondo apparso in S. D'Amico, *Palcoscenico del dopoguerra, 1945-52*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1953, p. 279: «Sappiamo bene che la tentazione d'un tale trasporto è venuta a molti, fors'anche dalla struttura del romanzo stesso, il quale si svolge in tre quadri, ciascuno contenente gli eventi di un giorno: i tre atti rituali parevano offrirsi da sé al riduttore. Ma lo schema d'una ripartizione non basta a fare un dramma. [...] L'atmosfera che spiega e giustifica cotesta indifferenza mediante le analisi e le introspezioni che formano la struttura del romanzo, nella inevitabile schematizzazione ed esteriorizzazione scenica, sono andate perdute.»

Si ricordano inoltre le rappresentazioni: dell'aprile 1958 (Teatro del Convegno di Milano, regia di Enzo Ferrieri, con Luciano Alberici, Marisa Fabbri, Ruggero De Daninos e sempre nello stesso mese al Teatro Stabile di Napoli, regia di Vittorio Viviani, con Serena Michelotti, Andreina Paul, Corrado Auricelli, Alessandro Sperli, Rino Genovese); del dicembre 1973 (Compagnia del Malinteso di Roma, regia Mino Bellei, con Mino Bellei, Gianna Piaz, Antonia Brancati, Mario Bussolino; del gennaio 1981 (Teatro Belli di Roma, Compagnia Scena aperta, regia di Dino Lombardo, con Roberto Santi, Barbara Simon, Giovanna Benedetto, Paolo Turco); dell'ottobre 1998 al Festival di Taormina (regia di Marco Parodi, con Pippo Pattavina, Paola e Selvaggia Quattrini, Fabio Poggiali; e del 1998/99 (Compagnia Stabile del Teatro Filodrammatici di Milano, regia di Claudio Beccari, con Adriana de Guilmi, Marisa Della Pasqua, Marco Balbi, Alessandro Conte, Valeria Falcinelli.

⁶⁰⁶ Non bisogna dimenticare che Squarzina ha affiancato sempre all'attività di regista, anche quella di drammaturgo. La sua produzione, che meriterebbe una più approfondita analisi, è costellata di testi ricchi di eterogenee suggestioni: la denuncia sociale, il teatro-inchiesta o gli espliciti riferimenti all'attualità politica, subiscono sempre un processo, affatto originale, di contaminazione stilistica e una rielaborazione dei vastissimi modelli e riferimenti culturali (tra cui il teatro classico e shakespeariano, Thornton Wilder, Sartre, fino allo straniamento brechtiano).

Il suo primo dramma, *L'Esposizione Universale*, è stata scritta fra il 1945 e il 1948 e gli valse il Premio Gramsci (la giuria era composta fra gli altri da Stoppa, Costa e Visconti). La rappresentazione del testo, un affresco di neorealista sull'occupazione abusiva dell'EUR da parte di alcuni gruppi di sfollati, fu impedita da un veto della censura italiana, ma si ricordano le letture da parte di Gassman a Roma nel 1950 e di Albertazzi a Firenze nel 1951. Seguirono negli anni '50 *La sua parte di storia* e *La romagnola*. Da segnalare anche la collaborazione con Vico Faggi con il quale compose i drammi di argomento politico come *Cinque giorni al porto* (1969) e *Rosa Luxemburg* (1974). Risale al 1971 *8 settembre*, cui parteciparono anche Zangrandi e De Bernart. Fra gli ultimi drammi spiccano *I cinque sensi* del 1987 e *Siamo momentaneamente assenti* del 1991. Significativa è stata anche la collaborazione con la radio: negli anni Settanta si dedica alla composizione di interessanti radiodrammi tra cui le *Interviste impossibili* (la prima a Linda Murri e la seconda a Dante Gabriele Rossetti).

Per un approfondimento sullo Squarzina autore di testi teatrali rimando a AA.VV., *Luigi Squarzina. Studioso, drammaturgo e regista teatrale*, Atti del Convegno Internazionale di studi, 4-6 ottobre 2012, Venezia, Fondazione Giorgio Cini con la collaborazione dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Venezia, Edizioni Fondazione Giorgio Cini, 2013.

Un fondamentale strumento di approfondimento per l'attività dello Squarzina autore e regista è l'Archivio Squarzina, donato Fondazione Istituto Gramsci nel 2009. L'archivio raccoglie documenti prodotti dal 1939 al 2009: oltre al materiale fotografico, ai bozzetti, e ai disegni, le lettere, una ricca rassegna stampa, i saggi, le traduzioni, i libretti di sala, gli adattamenti e le riduzioni, i copioni, le interviste, le registrazioni audiovisive, e tutta la documentazione relativa alla produzione registica (prosa, lirica, radio e televisione).

È presente anche un faldone che testimonia la collaborazione con Alberto Moravia. In esso sono tra l'altro conservate due copie della riduzione de *Gli indifferenti*; il saggio di Squarzina *Con Moravia*; alcuni ritagli relativi alla messinscena del 1958; l'articolo di Aline Nari dedicato alla riduzione teatrale del romanzo e una lettera dell'autrice al regista; una copia della tesi di laurea di Aline Nari da cui è tratto lo scritto precedente; il numero di «Sipario» su cui è stato pubblicato il testo teatrale de *Gli*

ha lasciato alcuna testimonianza del lavoro di collaborazione e dunque possiamo affidarci solo alle dichiarazioni di Squarzina, che tra l'altro esprime apertamente di non apprezzare il teatro moraviano⁶⁰⁷, interrogato a proposito de *Gli indifferenti* da Aline Nari:

Nella tarda primavera del 1944 io ero al secondo anno d'Accademia, l'Accademia d'Arte drammatica, e preparavo un po' clandestinamente, poiché c'erano ancora i tedeschi, un saggio di regia, una mia riduzione di *Uomini e topi* di Steinbeck.[...] Pochi giorni dopo l'arrivo degli Alleati andò in scena il mio saggio e fu un grande successo; fu il primo spettacolo ad essere rappresentato dopo la liberazione. Ti dico questo perché, allora il mio maestro di regia era Guido Salvini, attraverso questo successo fui chiamato dalla Lux Film, che era una casa di produzione molto importante che proprio allora stava prendendo forza, e con mio grande stupore mi fu proposto [...] di affiancarmi a Moravia, anzi di portare il mio contributo a Moravia, che di teatro non ne sapeva niente—non vorrei dire che Moravia era un pessimo autore teatrale, ma si potrebbe anche dirlo. La Lux Film, che si interessava anche di teatro, voleva una riduzione teatrale de *Gli Indifferenti*. Andai dunque da Moravia [...] e lavorammo abbastanza. Il romanzo si presta facilmente a una riduzione e decidemmo insieme i tagli scenici e la struttura e poi praticamente lavorai solo io sul testo. Ci mettemmo d'accordo per esempio che bisognava mantenere il lungo monologo dei pensieri del ragazzo sulle scale. Ci furono naturalmente anche altre innovazioni rispetto al romanzo; da parte di Moravia, a cui io stesso suggerii di scrivere qualcosa di nuovo, ci fu l'immissione di una bella scena, quella del racconto di Leo quando racconta alla ragazza di come andò a letto con la madre.⁶⁰⁸

Per quanto l'apporto del giovane regista sembri determinante, sarebbe a mio avviso un errore liquidare il testo come una semplice operazione di trascrizione meccanica del romanzo nel quale Moravia abbia avuto un ruolo del tutto marginale.

indifferenti; la rassegna stampa e il programma di sala della versione scenica del Teatro dei Filodrammatici del 1998/99.

⁶⁰⁷ Nel corso dell'intervista Squarzina confessa di essere stato, insieme a Nicola Chiaromonte, tra i giurati del Premio Pirandello che si sono fermamente opposti ad assegnare il premio a *Il Dio Kurt*.

⁶⁰⁸ Conversazione con Luigi Squarzina a proposito della riduzione teatrale de *Gli Indifferenti* in A. Nari, *Gli indifferenti nella riduzione per il teatro di Alberto Moravia e Luigi Squarzina*, «La Rassegna della letteratura italiana», Anno 100, serie VIII, nn. 2-3, maggio-dicembre 1996, p. 150. Si tenga presente che l'intervista a Squarzina del 1996 è successiva alla morte di Alberto Moravia che dunque non può opporre una personale ricostruzione dei fatti.

Dichiarazioni molto simili a quelle che il regista espone ad Aline Nari sono espresse anche in L. Squarzina, *Con Moravia*, Programma di sala de *Gli Indifferenti*, per la rappresentazione curata da Parodi nel 1998/99. Poi, con l'aggiunta di una nota introduttiva, in AA.VV., *Granteatro. Omaggio a Franca Angelini*, Bulzoni, Roma 2002.

Molti sono i segnali che testimoniano un primo esempio di traduzione letteraria di alcune delle teorie che Moravia in quegli anni stava elaborando riguardo l'arte teatrale e che troveranno espressione compiuta nelle opere successive. E probabilmente lo stesso Squarzina sottovaluta il valore di un testo che a torto non ha goduto né di un riconoscimento di pubblico adeguato né dell'attenzione critica che avrebbe meritato.

Moravia e Squarzina, che hanno adattato il romanzo attraverso una selezione di momenti salienti e dunque compiuto tagli e inversioni temporali degli eventi⁶⁰⁹, devono ricorrere unicamente al dialogo e alle didascalie per caratterizzare i personaggi e rappresentare l'ambiente borghese in cui si muovono, poiché nel dramma il filtro del narratore naturalmente viene meno. Anche se molte delle battute sono rimaste immutate, a riprova del carattere prettamente teatrale del romanzo, appare interessante notare come ogni figura del dramma possieda una propria "voce" e un proprio modo di esprimersi, che si riflette a livello più macroscopico su una doppia gestione del valore del linguaggio: da un lato il dialogo riproduce mimeticamente la convenzionalità della chiacchiera quotidiana imbevuta di luoghi comuni, dall'altro veicola concetti e pensieri propri a quel teatro di parola che Moravia stava teorizzando.

Sembra quasi che Moravia voglia illudere lo spettatore, fingendo di impostare una tradizionale commedia borghese di fine Ottocento, giocata sui classici conflitti familiari e adulterini, per poi dirigere la sua attenzione non più, o non tanto, su tali dinamiche, quanto sull'inattualità di questo genere di dramma. Utile ad avvalorare questa intuizione è una dichiarazione dello stesso Moravia che, conversando con Elkann, si esprime anche in merito alla genesi del dramma *Sei personaggi in cerca d'autore*:

Questo famoso dramma in origine doveva essere un drammona di tipo ottocentesco. Con tanto di incesto, suicidio ecc. Pirandello scrivendolo scoprì che non funzionava. Capì tutto a un tratto che non funzionava non tanto nella società quanto nella sua testa.⁶¹⁰

⁶⁰⁹ Non sembra opportuno ripercorrere qui i tagli e gli spostamenti dal romanzo al testo teatrale: si veda piuttosto a questo proposito il lavoro di Aline Nari che puntualmente rileva le differenze di collocazione di alcuni avvenimenti nel suo articolo, A. Nari, *Gli indifferenti nella riduzione per il teatro di Alberto Moravia e Luigi Squarzina*, cit.

⁶¹⁰ A. Elkann, A. Moravia, *Vita di Moravia*, cit., p. 224.

Se il romanzo *Gli indifferenti* voleva mostrare l'impossibilità della tragedia nel Novecento, il testo teatrale pare voler smascherare i meccanismi formali tipici della commedia borghese seguendo la strada tracciata da Pirandello. Per la riduzione del 1944 si può parlare di impianto metateatrale non esplicito dal momento che agiscono sulla scena da una parte personaggi perfettamente aderenti alla maschera e al copione richiesti dal ruolo dell'"inedigna commedia", dall'altra personaggi che, ridotti a inerti spettatori, vivono uno scollamento tra funzione sociale e istinti eversivi.

Mariagrazia Ardengo e Leo Merumeci sono i portavoce di quella esistenza anonima vissuta da chi accoglie passivamente l'opinione comune e non è capace di opporre una visione autonoma: i due amanti si esprimono per frasi fatte, instaurano con l'altro un rapporto del tutto epidermico e talvolta ipocrita, non censurano giudizi *tranchant* e agiscono senza riflettere.

Michele e Carla, figure della crisi, mettono in evidenza per opposizione proprio la vuotezza del contesto che li circonda. L'insoddisfazione che li pervade e la consapevolezza dell'ipocrisia dei rapporti che regolano la famiglia li conduce o a scimmiettare la chiacchiera rivelandone l'aspetto artificioso o a infrangere il codice dominante attraverso un linguaggio pregnante di significati o al silenzio.

Come osserva Heidegger in *Essere e tempo*

l'ampiezza di un discorso su qualcosa non equivale affatto all'ampiezza della comprensione delle cose. Proprio il contrario, un fiume di parole su un argomento non fa che oscurare l'oggetto da comprendere, dando ad esso la chiarezza apparente dell'artificiosità e della banalizzazione. Tacere non significa però esser muto. Al contrario, il muto tende a "parlare". [...] Solo il vero discorso rende possibile il silenzio autentico. Per poter tacere l'Esserci deve aver qualcosa da dire, deve cioè poter contare su un'apertura di se stesso ampia e autentica. In tal caso il silenzio rivela e mette a tacere la "chiacchiera".⁶¹¹

Per produrre questo slittamento gli autori Moravia e Squarzina lavorano sullo stile del dialogo e sulle didascalie. Queste ultime bene incarnano il carattere bifronte del testo poiché si incaricano, è vero, di descrivere un ambiente in tutto rispondente al salotto borghese naturalista e ma, allo stesso tempo, connotano i personaggi con accenti del tutto artificiosi: l'exasperata melodrammaticità di Mariagrazia e il viscido

⁶¹¹ M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., p. 208.

perbenismo di Leo sono ad esempio continuamente ribaditi da didascalie che prescrivono un'interpretazione sopra le righe ed esplicitamente caricaturale.

L'inconsistenza della chiacchiera è bene espressa da Michele che durante un pranzo decide di raccontare una storia:

Michele. Ecco qui. (*Recitando*).Era la sera del venerdì santo, i briganti calabresi stavano riuniti intorno al fuoco; ed ecco uno di essi dice: Tu Beppe, che ne sai tante, dicci una bella storia, e Beppe con voce cavernosa cominciò: Era la sera del venerdì santo, i briganti calabresi stavano riuniti intorno al fuoco; ed ecco uno di essi dice: Tu Beppe, che ne sai tante, dicci una bella storia, e Beppe con voce cavernosa incominciò: Era la sera del venerdì santo...

Maria Grazia: Basta, basta, per carità... non finisce più... abbiamo capito.

Leo. (*sentenzioso*). Il serpente che si morde la coda.

[...]

Michele. Ci sarebbe anche un'altra storia. C'era una signora matura che aveva un amante...

Carla (in fretta). Ma questa non è una storia allegra.

Michele. Allegra magari no, ma istruttiva.

(pp. 750-751)

Il passo è esemplificativo dello scarto fra un "parlato" vuoto e fine a se stesso, enfattizzato dall'assurdità del racconto di Michele, e un "parlato" capace di smascherare la patina di ipocrisia e perbenismo che domina la vita dei personaggi rappresentato dall'allusione alla relazione fra Maria Grazia e Leo.

Le potenzialità offerte dai codici teatrali sembrano amplificare l'incisività dei personaggi estroversi ed enfatici ma allo stesso tempo, almeno nella prima parte del dramma, limitano la dialettica fra pensiero e parola essenziale nel romanzo e caratterizzante per quanto riguarda Michele e Carla.

Essendo problematico affidare la manifestazione delle lacerazioni interiori alla sola interpretazione dell'attore e dunque alle sole didascalie, ne consegue talvolta un processo forzato di verbalizzazione di quelle intenzioni che in origine restavano relegate entro i confini della coscienza. È questa una caratteristica che colpisce anche Aline Nari:

Aline Nari. Confrontando la riduzione con il romanzo risulta immediatamente evidente la mancanza di tutti i monologhi interiori dei personaggi che sembrerebbero andar quasi a costituire le naturali didascalie al dramma. Perché optaste per questa soluzione?

Luigi Squarzina. Io non mi ricordo se fu una scelta precisa, ma credo volessimo attenerci alla fattualità dialogica. Per il pezzo di Michele era facile trovare una soluzione ma per gli altri che si poteva fare se non farli pensare a voce alta. [...] Può darsi anche che Moravia avesse ritenuto opportuno che ci attenessimo alle pagine che sono già quasi in forma drammatica.⁶¹²

La prima sezione del dramma con la sua claustrofobica osservanza delle unità di luogo e tempo e con la sua struttura tradizionale tesa a rappresentare una classe e il suo *milieu* di riferimento più che ad approfondire psicologie, fatica a convertire le qualità intrinsecamente romanzesche del testo di riferimento: l'ipertrofico spazio che nelle pagine narrative era concesso alla definizione dei dubbi e degli smarrimenti dei giovani protagonisti spesso in preda a vivide fantasticherie, si riduce radicalmente nel copione. Michele rischia così di risultare un carattere meno complesso e più determinato nei suoi propositi di ribellione come pure è più difficile decifrare le profonde aspirazioni di Carla.

Il dialogo interiore, mutuato da Dostoevskij, che nel romanzo rivelava quanto la coscienza di Michele fosse lacerata, si trasforma in un reale scambio di battute fra fratelli:

«Come vuoi» disse il ragazzo con istintiva mansuetudine, e subito si accorse di essere stato dominato per la seconda volta. «Dovevo dire: subito,» pensò, «chiunque avrebbe fatto così...; subito e discutere e magari ingiuriare»: dalla rabbia avrebbe voluto gridare; vanità e indifferenza, nel giro di pochi minuti Leo aveva saputo farlo cadere in ambedue queste sue meschine voragini.⁶¹³

Michele: (a Carla) Dovevo dirglielo subito.... Chiunque avrebbe fatto così.

Carla: Noi non siamo chiunque. Ti sei arreso in un modo...

Michele: Che modo?

Carla: Come tu avessi paura di lui.

Michele: Io paura... ma ti pare.

(p. 734)

Michele, nel copione, è costretto a esprimere il sentimento di indifferenza che lo pervade. L'effetto che ne risulta è straniante dal momento che la didascalia impone di conferire alle parole un accento di insicurezza e sfiducia:

⁶¹² Conversazione con Luigi Squarzina a proposito della riduzione teatrale de *Gli Indifferenti* in A. Nari, *Gli indifferenti nella riduzione per il teatro di Alberto Moravia e Luigi Squarzina*, cit., p. 150.

⁶¹³ A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 15.

Un'irritazione forte contro se stesso e gli altri lo invase: «Se sapeste quanto tutto questo mi è indifferente,» avrebbe voluto gridare loro: [...]per lui, gesti, parole, sentimenti, tutto era un giuoco vano di finzioni.

Però volle andare fin al fondo della strada incominciata: «Quel che ho detto è la pura verità» proferì senza convinzione.⁶¹⁴

Michele (*annaspando nella propria incapacità di indignarsi*): Voglio dire che Leo ci ha rovinati... E ora finge di esserci amico... Ma non lo è. [...] (*sempre meno convinto*) Se sapeste quanto poco m'importa che siamo rovinati e tutto il resto!... Però quello che ho detto è la pura verità.

(p. 739)

Anche l'interpolazione di una porzione di dialogo nella parte conclusiva del primo quadro appare utile a far intravedere, con le sue iterazioni vuote di senso e il ricorso ai punti di sospensione, l'esistenza di tensioni sotterranee e l'incapacità di comunicarle:

Carla: Michele.

Michele: Eh?

Carla: No, niente... (*si avvia anche lei per uscire*). Ciao.

Michele: Carla.

Carla: Eh?

Michele: No, niente... scusa... buonanotte. (*Carla lo guarda poi esce*).

(p.748)

Se in alcuni passi il dramma riesce a mantenersi su un piano allusivo e dunque sfruttare le potenzialità tutte teatrali delle pause e delle intonazioni, in altri rischia di diventare didascalico proprio quando ai personaggi di Michele e Carla è affidata l'esplicitazione della loro estraneità rispetto al contesto in cui si muovono:

Michele [a Lisa]. Tu non puoi capire. Mica vivo, io; mi guardo vivere. E tutto è uguale.

(p. 742)

Carla [a Leo]. Io quando vedo queste meschinerie e penso che mi tocca viverci in mezzo, farei non so che cosa per uscirne. Sarei capace di rubare di uccidere, di... prostituirmi... (*con ira*). Io ogni gesto che faccio, anche solo così (*muove una mano*) mi vedo, sono cosciente.

(p.744)

⁶¹⁴ A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 31.

Michele [a Lisa]. Scusa una domanda: è interessante quello che mi stai raccontando? Non dico interessante per me, ma così, obiettivamente. In caso, mi sforzerei di interessarmi.
(p. 759)

Questo procedimento, seppure qui adottato con parsimonia, ricorre nella versione francese di Vialar in cui tutte le riflessioni sul nichilismo dei giovani protagonisti, che nel romanzo erano affidate alla voce del narratore, sono tradotte in dialogo.

Nel *Premier tableau* i fratelli si confrontano sulla opportunità di cedere la villa di famiglia a Leo a causa dei debiti:

Carla. Pourquoi souris-tu comme ça? Tu trouves ça drôle?
Michel. Pourquoi je souris? Au fait, oui, pourquoi est-ce que je souris?
C'est parce que tout ça m'est égal.
Carla. Ce n'est pas vrai!
Michel. Ça ne t'est donc pas égal, à toi?
Carla. Oh! Moi! Tu sais...
Michel. Tu vois bien!
Carla. Tu me racontes cela... eh bien, ça ne il faudrait réagir... Il faudrait...
Michel. Oui, il faudrait!⁶¹⁵

Stessa tecnica è adottata dall'autore francese nel lungo scambio di battute che chiude il primo quadro:

Michel. Ça t'amuse, tout ça?
Carla. Quoi? «Tout ça»?
Michel. La vie...
Carla. Notre vie à nous ou celle des autres?
Michel. Tout en bloc! «La vie», quoi!
Carla. Ça ne m'ennuie pas positivement.
Michel. Mais ça ne t'amuse pas non plus. Moi, tout de même, il y a des moments où je me regarde faire, agir...
Carla. Vivre.
Michel. Si on peut appeler ça comme ça!
Carla. Toi aussi, alors? Moi, il y a des moments où il me semble que c'est une autre Carla qui fait les gestes.
Michel. Qui fait des bêtises?
Carla. Oh! Tu sais, elle peut faire ce qu'elle veut, l'autre, ça ne me touche pas.[...]

⁶¹⁵ P. Vialar, *Les indifférents, pièce en 5 tableaux d'après le roman de Moravia*, cit., p. 131.

Michel. Oui... Dormir... Gagner du temps... gagner sur le temps... dormir jusqu'à ce qu'on meure une bonne fois pour toutes... Ah! ce n'est pas moi qui me regretterai!

Carla. Vois-tu, Michel, ce qui m'effraye, c'est que nous sommes pareils, tous les deux... Rien ne nous fait rien... Indifférents, devant la vie, devant nous-mêmes, voilà, ce que nous sommes!... Indifférents!

Michel. Oui, indifférents! Tu vois, tout à l'heure, avec Léo, j'aurais voulu l'injurier, le battre, me mettre en colère... je l'ai appelé «canaille» et ma voix sonnait faux, affreusement faux... je me regardais agir... il fallait que je fasse un esclandre, c'était dans les règles... et ça ne m'amusait pas... et je regardais agir Michel... Ce pauvre Michel que ça n'amusait pas... avec une mortelle ironie...

Carla. Moi...

Michel. Toi?

Carla. Moi aussi, je me regardais agir, tout à l'heure. Je crois que je pourrais tuer, voler, me prostituer, sans que ça me fasse rien...⁶¹⁶

Come già anticipato, se è possibile rintracciare nei primi quadri, che si dipanano entro una cornice del tutto tradizionale, un'affinità strutturale fra dramma francese e italiano, netta è la distanza che separa i due lavori nella seconda parte: mentre Vialar tradisce la complessità e le stratificazioni semantiche del romanzo assestandosi sull'illustrazione della sola realtà fattuale, Moravia e Squarzina spezzano l'andamento piano adottato all'inizio per riprodurre scenicamente il carattere pluridimensionale della pagina narrativa. Il primo elemento a essere stravolto è lo spazio: dal salotto di casa Ardengo, unica claustrofobica ambientazione che ha dominato la prima parte, si passa alla frammentazione della superficie del palcoscenico in tre luoghi deputati e in successione illuminati:

La scena dovrà mostrare contemporaneamente o alternare senza soluzione di continuità tutti gli ambienti necessari all'azione, e precisamente:

A) Stanza di soggiorno in casa Ardengo

B) Camera da letto in casa di Leo Merumeci

C) Salottino in casa di Lisa

Inoltre: due scalette che portano rispettivamente agli appartamenti di Leo e di Lisa.

(p.770)

Dopo un confronto tra Lisa e Michele che si chiude con il provocatorio proponimento da parte di quest'ultimo di uccidere Leo, il ragazzo rimane solo sulla scala posta fuori dell'appartamento della donna. Proprio come avviene nel romanzo,

⁶¹⁶ *Ivi.*, pp. 146-147

Michele si abbandona a una lunga fantasticheria che occuperà tutto il secondo quadro e che si esplica inizialmente attraverso il ricorso a un monologo in cui a poco a poco inserisce frammenti di dialogo con i personaggi che Michele immagina di incontrare. Il giovane Ardengo nella sua allucinazione crede di recarsi a casa del rivale e recita, cambiando toni di voce e accompagnando le sue parole con dei gesti, tutti i ruoli che popolano la sua *rêverie*:

Michele: Nessuno mi crede... nessuno mi crederà mai... Poveri voi... Non siete che disgraziati... poveri voi; ora state freschi... vedrete cosa vi succederà... Ah, tu non credi che io possa uccidere Leo? Tu non ci credi? ... E se lo uccidessi? ... Devo avere un centinaio di lire in tasca... mi comprerò una rivoltella... Sì, Lisa, accompagnami, su... Non vuoi? Bene... ci vado solo... solo, ci vado! ... Non le vedrà più Leo, tutte queste cose che vedo io: questo negozio di fioraio... oh, ecco una tipografia tappezzata di biglietti da visita... ecco un falegname; un barbiere... Perfetto! Magnifico! Eccoti servito, amico mio: prima ti ordino una ricca cassa da morto dal falegname, poi ti compro una corona dal fioraio, e ci metto il mio biglietto da visita... e il barbiere... il barbiere ti raderà accuratamente... Oh! Guarda un po' che combinazione: "Armaiolo!" ... Qui ci compro la rivoltella... (*Altro tono, come al commesso*) Vorrei una rivoltella. Sì, grazie. No, non così grossa; normale. E una carica, per favore. Vuol caricarla lei? No, sa, sono pratico. Grazie mille. (*Tutto ciò accompagnato dai gesti*). Cosa ha da guardarmi così, questo stupido? Pare che non abbia mai visto un assassino... sì, cara Lisa, sì! Suono, Leo viene ad aprire, ancora svestito magari... Dice: "Cosa c'è, Michele!"... "Ecco, cosa c'è!" rispondo io, e gli sparo. Vedi, eccolo lì, disteso sul letto, con le mani rattappate, la faccia rovesciata, rantolante... Duro a morire, l'amico. Allora qui, sulla tempia: è il punto più sicuro. Che fracasso! Che fumo! E dopo bisogna uscire (*cammina per qualche passo*) senza guardarsi indietro [...].

(p. 778)

Michele nel suo sogno a occhi aperti uccide Leo e si costituisce. La sua mente visualizza l'aula del tribunale dove si svolgerà il processo sovrapponendo nella visione la balaustrata della scala dove è in realtà rimasto fermo con la ringhiera di un'aula di tribunale⁶¹⁷. È a partire da questo momento che la scena inizia a trasformarsi e ad assumere la foggia che l'immaginario di Michele le attribuisce⁶¹⁸:

⁶¹⁷ È possibile individuare il motivo del tribunale connesso al sogno anche nella commedia in tre atti di Vitaliano Brancati *Don Giovanni involontario*, pubblicata su «Maschere», a I, n. 5, marzo 1945. Ora in V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, a cura di Marco Dondero, con un saggio introduttivo di Giulio Ferroni, Milano, Mondadori, 2003.

⁶¹⁸ Squarzina e Moravia riescono a tradurre, sfruttando i codici teatrali, l'impressione di concretezza delle fantasticherie che nel romanzo era solo allusa: «[A Michele] pareva di vederli, tutti quanti, là, sul

dalla rappresentazione della realtà oggettiva si passa, senza soluzione di continuità e grazie a un uso sapiente della luce e della voce fuori campo, alla visualizzazione dei fantasmi che animano la coscienza del personaggio.

La luce è calata. Ora Michele è appoggiato a una ringhiera, al proscenio, ed è proteso in avanti. Un cono di luce cade su questa ringhiera che assomiglia più a una ringhiera di scala che alla sbarra di un tribunale.

Michele: (continuando) Entra il giudice, vecchio e distratto, e va a sedersi sul suo trono polveroso... Mi parla come un maestro di scuola allo scolaro, fissandomi senza severità, con la testa inclinata dalla mia parte... Mi par di sentirlo... (ma le parole del giudice risuonano davvero nell'oscurità) [...]

Giudice: Si darà luogo allora all'interrogatorio dei testimoni. (mentre la luce che investiva Michele si spegne, piove un raggio di luce in (C), dove siede Lisa in poltrona, un po' rigida, le mani abbandonate)
(p. 779)

I diversi spazi allestiti sul palcoscenico (prima l'appartamento di Lisa e poi il salotto di casa Ardengo) si illuminano in sequenza per accogliere le testimonianze di Lisa, di Maria Grazia e di Carla che espongono il loro punto di vista sull'omicidio.

Le battute sono quasi interamente ricalcate dalla sequenza corrispondente del romanzo in cui Moravia aveva adottato la tecnica del monologo interiore e del discorso indiretto libero.

Nel modello narrativo Michele immagina di calarsi in una vera e propria sala di tribunale: nella versione teatrale i due autori hanno l'intuizione, dettata soprattutto dal vincolo della fisicità della scena, di sfruttare i tre spazi allestiti sia come stanze concrete in cui sviluppare le azioni reali, sia come luoghi astratti generati dalla mente del sognatore.⁶¹⁹

pianerottolo, appoggiati al muro... Strinse i denti, strinse il manico della rivoltella... ecco... ecco, gli pareva di vedere come sarebbe avvenuto tutto questo: avrebbe salito quella scala, sarebbe entrato in quel salotto; atteso con l'arma in mano; finalmente Leo: «Cosa c'è Michele?» avrebbe domandato. «Ecco cosa c'è» egli avrebbe risposto, e subito avrebbe sparato.», A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 300.

⁶¹⁹ Degno di nota è anche lo spostamento in questo punto di una sezione del romanzo in cui è descritto il tentativo da parte di Merumeci di violare Carla nella casa del giardiniere di villa Ardengo dopo il pranzo in cui si è festeggiato il compleanno della ragazza: questo evento che copre gran parte del capitolo settimo è totalmente espunto dal dramma e sostituito con la decisione da parte dei commensali di recarsi in una sala da ballo. Durante la deposizione di Carla al processo immaginario del fratello, la ragazza racconta proprio questo tentato abuso sessuale che però nella realtà del dramma non è avvenuto: tale forzatura si può dunque spiegare come una pura congettura di Michele che in modo del tutto personale ricostruisce la storia del corteggiamento della sorella da parte di Leo.

Alla fine del confronto tra Carla e il giudice (che nella lunga sequenza giudiziaria non appare mai in scena ma si limita a intervenire con la sua voce acusmatica) inaspettatamente risuonano le parole di Leo che giace, ucciso dal colpo di pistola di Michele, sul suo letto.

Voce di Leo: Un momento... un momento!

Giudice: Chi c'è ancora?

Voce di Leo: Leo... Leo Merumeci.

Giudice: Merumeci?... Ma voi siete morto!

Voce di Leo: La voce dei morti non interessa dunque alla giustizia? (*Si illumina in (B) il letto di Leo. Leo vi giace riverso, come nella fantasia di Michele. È in pigiama, ma soltanto il torso esce dalle coperte. Il volto è cereo; sulla tempia, nettissimo, un rosso grumo di sangue.*) Io non voglio che alla gente rimanga di me un'impressione così... così negativa. Un egoista... (*Durante le battute che seguono, Leo si alza, si toglie la giacca del pigiama e appare vestito col più elegante doppiopetto, aggiusta le coperte del letto, e si siede sul divanetto. Il tutto parlando*⁶²⁰.)

Questo episodio, che rappresenta una vera e propria novità rispetto all'originale narrativo, assume improvvisamente i contorni dell'incubo di impotenza dal momento che neanche in sogno il ragazzo riesce a ridurre al silenzio l'uomo che con la sua volontà ottusa e cieca, nella vita reale, castra ogni suo istinto di ribellione.

Merumeci prende la parola per ribadire la propria innocenza e per smentire il punto di vista di Carla, che lo ha ritratto come un brutale seduttore: il racconto in cui descrive il primo appuntamento con la ragazza nel suo appartamento prende a poco a poco corpo sulla scena e la sua ricostruzione, come in un ardito gioco di scatole cinesi, si impone sul palcoscenico fino a scalzare la fantasia di Michele.

Leo: [...] Quel pomeriggio di cattivo tempo che mi metteva l'uggia addosso, e l'impazienza con cui la aspettavo... poi quando arrivò... eh, altro, altro se me lo ricordo... (*Su queste ultime parole si comincia a sentire la voce lontana e chiassosa di un grammofono che suona un charleston. La luce cresce un poco. Leo dice, con tono mutato:*) Carla, hai finito di pettinarti? (*si illumina dall'interno la vetrata della stanza da bagno e si vede la silhouette di Carla che si pettina*)
(pp. 787-788)

⁶²⁰ Questo espediente in qualche modo anticipa quello che sarà adottato da Moravia, con un peso significante del tutto diverso, nel *Dio Kurt*, in cui il personaggio protagonista è dotato di un doppio costume: quello da ufficiale nazista e di Fato greco.

La sequenza in cui è drammatizzato l'incontro fra l'uomo e la giovane assume dunque nel testo teatrale una prospettiva del tutto soggettiva, quando invece nel romanzo gli stessi avvenimenti erano stati descritti dal narratore come realmente accaduti e senza la mediazione del personaggio. Rispetto all'opera narrativa la *pièce* si arricchisce di una nuova dinamica: al rapporto oppositivo fra azione e pensiero si accosta il conflitto tra verità e menzogna poiché la scena teatrale, accogliendo le diverse e contraddittorie ricostruzioni dei fatti filtrate dalle varie voci, paradossalmente perde i connotati di concretezza e di rappresentazione fededegna della realtà.

La scena è interrotta dall'intromissione improvvisa delle parole dell'avvocato difensore di Michele che, risuonando sulla scena, spostano di nuovo l'attenzione sul processo e dunque sulla *rêverie* del ragazzo. Il suono del grammofono che aveva accompagnato la sequenza in casa di Leo si dissolve e un proiettore torna a illuminare Michele appoggiato alle sbarre della ringhiera che conclude finalmente il suo monologo:

Michele (alto, implorante). Oh, giudice, giudice... costoro non capiscono niente... nessuno capisce niente... il mio vero delitto non è questo. Ho ucciso Leo a mani fredde, senza sincerità... avrei potuto nello stesso modo dirgli invece: "Mi congratulo con te, mia sorella è una bella figliola"... così... questo, è il mio vero delitto...

Voce del giudice: Sei assolto dalla legge, ma sei condannato per la tua mancanza di sincerità e di fede... Condannato a vita...

A questo punto si assiste al ritorno alla dimensione reale. Michele si desta e decide di mettere in atto l'intenzione omicida recandosi a casa di Leo. Un'ellissi, sottolineata dall'inserimento di un buio, permette lo spostamento dell'azione:

Michele lentamente si scuote, e attraversa la ribalta, nuovamente nel buio. Rumore dei suoi passi che si allontanano. I passi si riavvicinano. La luce cresce e si vede la scala che porta all'appartamento di Leo. I passi sono quelli di Michele che sale i gradini a testa bassa. Giunto sul pianerottolo si ferma. Fa per suonare il campanello ma esita. Estrae dalla tasca un revolver che esamina e rimette in tasca. Fa per suonare. Esita.

(pp. 792-793)

Il quarto terzo ambientato nell'appartamento di Leo il mattino successivo l'amplesso con Carla, riprende il filo del romanzo da cui espunge tutti i roveli interiori che tormentano la coscienza di Michele: in modo lineare la scena ripercorre

il mancato assassinio, la decisione della ragazza di sposare l'amante della madre e il compromesso cui cede Michele che accetta la proposta di lavoro del futuro cognato.

Il quarto e ultimo quadro del dramma si chiude nello stesso angusto luogo che dominava il primo tempo, il salotto di Maria Grazia: la struttura circolare dell'opera rimarca la condizione non evolutiva in cui sono imbrigliati i personaggi. Rispetto all'ipotesi narrativa, da cui è ripresa l'idea del ballo in costume cui parteciperà la famiglia Ardengo, è qui marcata, come ha notato anche Aline Nari, la dimensione metateatrale di ascendenza pirandelliana. Le figure perdono i connotati umani per trasformarsi in maschere dalle smorfie innaturali ed esasperate: Maria Grazia in costume da spagnola, eccessivamente imbellettata, piena di nei, con gli occhi cerchiati di matita nera, «più comica e più patetica del solito»; Lisa, sotto la pelliccia è travestita da dama settecentesca, in testa ha una parrucca bianca e in mano un grande occhialino, molta cipria, molti nei, molti lustrini; Carla indossa un costume da Pierrot, con un collare a piegoni intorno al collo, giubbotto, pantaloni, scarpini di seta bianca con grandi bottoni neri; Michele si è abbigliato come un pagliaccio. Anche Michele e Carla alla fine cedono a quella esistenza inautentica a cui avevano provato a opporsi e accettano le regole alla base dell'impostura sociale. Il clima della scena non può che ricordare atmosfere tipicamente grottesche e riportano alla memoria le parole che Antonio Gramsci ha impiegato per illustrare la poetica di Chiarelli ne *La maschera e il volto*:

La maschera: il complesso di atteggiamenti esteriori che gli uomini assumono sotto lo stimolo della realtà sociale che li circonda. La maschera è la patina superficiale del costume, della moda, dello *snob*, il precipitato di tutte le reazioni tra la vita individuale e la vita collettiva, tra la vita di un individuo e la vita di quella determinata categoria sociale in mezzo alla quale l'individuo ha le radici della sua particolare esistenza. Chi riesce a strappare dal proprio volto questa maschera, chi riesce a vivere non secondo le inconsapute violenze della convenzione sociale, ma solo secondo i dettami del proprio io più profondo, della sincerità che pure esiste in fondo alla coscienza di ogni individuo?⁶²¹

Mentre il romanzo terminava con una ennesima descrizione del sentimento di indifferenza di Michele, la conclusione del dramma appare emblematica proprio se

⁶²¹ A. Gramsci, *La maschera e il volto di Chiarelli al Carignano*, «Avanti!», 11 ottobre 1917, p. 18. Poi in A. Gramsci, *Cronache teatrali 1915-1920*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Aragno Editore, 2010.

interpretata nell'ottica di una tragicomica *mise en abîme* in cui tutti i personaggi sono chiamati a partecipare alla fiera dell'ipocrisia. Moravia e Squarzina adottano la medesima soluzione di Vialar che consiste nel riposizionamento di un dialogo che nel romanzo è inserito nel capitolo sesto durante il quale Maria Grazia finge di voler dare Carla in sposa a Leo. Collocato in chiusura il brano assume un peso maggiore e conferisce all'intera opera un colore sinistro dato che Maria Grazia, ignara della relazione appena iniziata fra il suo compagno e la figlia, inscena un finto matrimonio tra i due: a questa grottesca recita partecipano con un'ilarità forzata anche Leo, già aduso alla doppiezza, e Carla, oramai chiamata a partecipare all'ingranaggio della dissimulazione.

Il testo teatrale francese e quello italiano sono quasi identici:

Maria Grazia (fiera). Eh, come vi sembra la mia Carla?

Lisa. Molto bene... Molto bene...

Maria Grazia (a Leo). Vero che sta bene? Vedrà lei, caro Merumeci, come farà presto Carla a trovare un marito, se vuole...

Leo. Farà prestissimo! Glielo dicevo anch'io poco fa, vero Carla?

(Carla non risponde. A Maria Grazia) Ma chi sarà il marito?

Maria Grazia. Dio solo lo sa!

Leo (a Carla). Se non ti considerassi come una figlia, quasi proporrei me stesso.

Carla (stando allo scherzo ma triste). Tu?... Ma sei troppo grosso, Leo!

Maria Grazia (offesa nei suoi ricordi). Oh, per questo non è affatto grosso... Ti augurerei un marito come lui.

Leo. Allora ci staresti, Carla?

Carla. Per me non ho niente in contrario, ma bisognerebbe chiedere il consenso alla mamma.

Leo (a Maria Grazia, caricaturale). E lei signora, mi accetterebbe come genero? *(Su questo entra Michele, vestito da pagliaccio, e sta a sentire.)*

Maria Grazia (trovando Leo molto divertente). Vediamo, vediamo. Lei ha una buona posizione?

Leo (umile). Sono impiegato al Ministero di Grazia e Giustizia: prendo 800 lire mensili... Ma aspetto una promozione. E poi c'è lo scatto.

Maria Grazia. E la sua famiglia?

Leo. Non ho più famiglia, sono solo al mondo.

Maria Grazia. Religioso?

Leo. Religiosissimo.

Maria Grazia. Insomma lei crede che potrà fare felice questa mia figliola?

Leo. Ne sono convinto.

Maria Grazia (ridendo di cuore). E allora sposatevi,
Carla (senza allegria). Sposiamoci, Leo.
Maria Grazia (allegria). E adesso non c'è che da aspettare il marito vero!
(pp. 805-806)

Léo. Oh! Dieu! Tiens, Carla, si je te ne considérais pas comme ma fille, je te proposerai bien quelqu'un...
Carla. Dis?
Léo. Moi! Qu'est-ce que tu penserais de moi?
Carla. Toi? Toi, mon mari? Mais... Mais tu n'est pas mon type, Léo!
Marie-Grace. Pas ton type! Eh bien, je te souhaite un mari comme lui.
Léo. Eh bien, madame, voudriez vous de moi pour gendre?
Marie-Grace. Voyons, voyons? Vous avez, je crois, une situation solide?
Léo. Je touche 800 francs par mois... mais mes chefs sont très contents de moi... j'ai bon espoir d'être porté à 900 d'ici quatre o cinq ans...
Marie-Grace. Très bien... très bien... e votre famille?
Léo. Je n'ai plus de famille. Je suis orphelin.
Marie-Grace. Excellent! De la religion?
Léo. Beaucoup de religion.
Marie-Grace. En somme, vous pouvez rendre ma fille heureuse?
Léo. J'en suis persuadé.
Marie-Grace. Eh bien, mariez-vous ... et que Dieux vous bénisse.
Carla. Eh bien, marions-nous...
Marie-Grace. Maintenant, il ne reste plus qu'à trouver le vrai mari.⁶²²

La seconda parte del testo di Moravia e Squarzina getta una luce nuova anche sulla parte iniziale che sembrava ricalcare, con la sua linearità e un dialogo fondato sulla chiacchiera vuota, il dramma borghese naturalista: da un lato il finale di marcata impronta grottesca esalta la falsità dei valori tipici del mondo descritto e toglie ogni ambiguità riguardo al registro espressivo su cui l'opera si assesta; dall'altra, immettendo una sequenza visionaria e ricorrendo a una serie di deformazioni temporali, anacroniche e anisocroniche, tipiche della comunicazione narrativa o cinematografica, gli autori forzano i limiti della scrittura teatrale tradizionale.

La fantasticheria di Michele ha una funzione prolettica, poiché vi è rappresentato il momento in cui ucciderà Leo e il processo che ne deriverà⁶²³, ma al

⁶²²P. Vialar, *Les indifférents, pièce en 5 tableaux d'après le roman de Moravia*, pp.213-14

⁶²³ La scena sembra tradurre una delle principali funzioni oniriche descritta da Freud: «[il sogno] mostra il desiderio come già appagato, raffigura questo appagamento come reale e presente, e il

suo interno, come abbiamo visto, accoglie parentesi analettiche in cui gli altri personaggi ricostruiscono eventi passati.

Se dunque il romanzo del 1928 aveva accolto procedimenti formali tipici del teatro, nella traduzione scenica del 1944 si assiste alla contaminazione sperimentale di codici espressivi tesi a restituire la stessa complessità del modello: dando corpo sulle assi del palcoscenico all'allucinazione del personaggio Moravia e Squarzina sono riusciti a salvare la dialettica fondamentale fra azione e pensiero, e la dicotomia irriducibile fra mondo reale e punto di vista soggettivo, che costituiva l'intelaiatura dell'opera romanzesca.

Si può dire che *Gli indifferenti* rappresenti uno dei primi esempi di teatro moraviano in cui non c'è azione: o meglio, la particolarità del dramma consiste nel fatto che gli avvenimenti non sono esclusi dal testo (e per questo non si può ancora parlare di teatro di parola vero e proprio) ma i personaggi agiscono solo nella scena immaginaria.

Come avviene in *Doppio sogno* di Schnitzler (in cui Fridolin sostiene che nessun sogno sia mai soltanto un sogno), i delitti consumati nell'intimità del pensiero divengono comparabili ad azioni poiché Michele sente tutta la responsabilità morale di ciò che ha solo sognato. Questo motivo già presente nel romanzo⁶²⁴ si enfatizza nell'opera teatrale dal momento in cui le fantasticherie prendono corpo sulla scena con una concretezza in tutto simile a quella del mondo reale.

Valgono anche per *Gli indifferenti* le parole a cui Pirandello è ricorso per definire il suo *Non si sa come*:

Non si sa come vale a dire delle cose che avvengono oltre il potere nostro, e quello della responsabilità umana in confronto con esso, siano espressi perfettamente e nel modo più chiaro nel III atto [...]. Tutti,

materiale della raffigurazione onirica consiste prevalentemente – anche se non esclusivamente – in situazioni, in immagini sensoriali perlopiù visive. [...] Un pensiero formulato nel modo ottativo viene sostituito dalla contemplazione di una serie d'immagini date nel tempo presente», S. Freud, *Il sogno*, cit., pp. 17-18.

⁶²⁴ Nel romanzo molti sono i passi in cui Michele riflette sul peso delle azioni solo immaginate: «Ora capiva che una frase: «Per fortuna non sono che idee,» non sarebbe bastata a purificarlo: dal suo animo turbato, dalla sua bocca amara, capiva di aver vissuto quelle fantasie; impossibile rivedere Carla con occhi fraterni, dimenticare di averla immaginata sotto quelle apparenze impudiche che solitamente si attribuiscono alle donne perdute; troppo tardi ora per tornare alle più tranquille visioni: pensare era vivere. Michele parlava: «Ho pensato questo... e mi pare di vederlo, sai?» egli fece con la mano un gesto come se avesse voluto afferrare qualche cosa, «mi pareva di vedere come saremmo andati tutti e tre, io, te e Leo in casa di quest'ultimo...; quando son turbato mi par di vedere le cose che penso...» A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 340; ««Non ho fatto nulla» si ripeté con stupore, ché gli pareva di essere invecchiato, di aver molto vissuto in quel solo giorno: «è vero... non ho fatto nulla... nient'altro che pensare...» Ivi, p. 342;

anche i più puri di noi, siamo in questo senso colpevoli.[...] L'unico dramma possibile è quello, spoglio necessariamente d'ogni drammaticità esteriore, dell'accettazione della vita qual è, dopo l'avvertimento, come un ammonimento per tutti, della sua misteriosa terribilità, che per un momento ha scosso dalle fondamenta l'esistenza del personaggio. La vita qual è: non vuota. Perché dovrebbe esser vuota? Non è accaduto in essa alcun dramma vero, che avrebbe potuto svuotarla: il dramma è accaduto in quell'altra vita misteriosa e lì è rimasto, misterioso, ingiusto, inspiegabile.⁶²⁵

⁶²⁵ Lettera di Luigi Pirandello a Marta Abba del 26 luglio 1934. Cfr. L. Pirandello, *Lettere di Luigi Pirandello a Marta Abba*, cit. p. 122.

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI ITALO SVEVO

I romanzi, [a cura di Mario Lavagetto con la collaborazione di Ferdinando Amigoni, Nunzia Palmieri e Arrigo Stara], Torino, Einaudi-Gallimard, 1993.

Racconti e scritti autobiografici, [edizione critica con apparato genetico e commento di Clotilde Bertoni; saggio introduttivo e cronologia di Mario Lavagetto], Milano, Mondadori, 2004.

Romanzi e «Continuazioni», [edizione critica con apparato genetico e commento di Nunzia Palmieri e Fabio Vittorini; saggio introduttivo e cronologia di Mario Lavagetto], Milano, Mondadori, 2004.

Teatro e saggi, [edizione critica con apparato genetico e commento di Federico Bertoni; saggio introduttivo e cronologia di Mario Lavagetto], Milano, Mondadori, 2004.

La novella del buon vecchio e della bella fanciulla ed altri scritti, Milano, Morreale, 1929.

Commedie, [a cura di Umbro Apollonio], Milano, Mondadori, 1960.

Carteggio, [a cura di Bruno Maier], Milano, Dall'Oglio, 1965.

Epistolario, [a cura di Bruno Maier], Milano, Dall'Oglio, 1966.

Pagine di diario e sparse, in Racconti. Saggi. Pagine sparse, [a cura di Bruno Maier], volume III dell'*Opera omnia*, Milano, Dall'Oglio, 1968.

Lettere a Svevo. Diario di Elio Schmitz, [a cura di Bruno Maier], Milano, Dall'Oglio, 1973.

Racconti - Saggi - Pagine sparse, [a cura di Bruno Maier], Milano, Dall'Oglio, 1978

Carteggio con James Joyce, Valery Larbaud, Benjamin Crémieux, Marie Anne Comnène, Eugenio Montale, Valerio Jahier, [a cura di Bruno Maier], Milano, Dall'Oglio, 1978.

Novelle, [a cura di Gabriella Contini], Milano, Mondadori, 1986.

La coscienza di Zeno, [a cura di Gabriella Contini], Milano, Mondadori, 1987.

La rigenerazione, Torino, [a cura di Mario Lavagetto], Einaudi, 1989.

Faccio meglio di restare nell'ombra. Il carteggio inedito con Ferrieri e Conferenza su Joyce, [a cura di Giovanni Palmieri], Milano-Lecce, Lupetti-Pietro Manni, 1995.

Il vegliardo, [a cura di Bruno Maier], Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1995.

SAGGI E ARTICOLI SU ITALO SVEVO

AA.VV., *Il caso Svevo*, [a cura di Giuseppe Petronio], Palermo, Palumbo, 1976.

AA. VV., *Il caso Svevo. Guida storica e critica*, [a cura di Enrico Ghidetti], Roma-Bari, Laterza, 1984.

AA. VV., *Italo Svevo scrittore europeo, Atti del convegno internazionale, Perugia, 18-21 marzo 1992*, [a cura di Norberto Cacciaglia e Lia Fava Guzzetta], Firenze, Olschki, 1994.

AA.VV., *Il sogno raccontato*, [a cura di N. Merola e C. Verbaro], Vibo Valentia, Monteleone, 1995.

AA. VV., *Italo Svevo tra moderno e postmoderno*, [a cura di Mauro Buccheri e Elio Costa], Ravenna, Longo, 1995.

AA.VV., *L'ebraismo nella letteratura italiana nel Novecento*, [a cura di Marisa Carlà e Luca De Angelis Palermo], Palumbo, 1995.

AA.VV., *Guarire dalla cura. Italo Svevo e i medici*, [a cura di Riccardo Cepach], Comune di Trieste, Assessorato alla Cultura, Servizio Bibliotecario Urbano, Museo Sveviano, 2008.

AA.VV., *Italo Svevo. Il sogno e la vita vera*, [a cura di Mario Sechi], Roma, Donzelli Editore, 2009.

AA.VV., *Libri e immagini di casa Svevo. Dalle collezioni di Antonio Fonda Savio*, [a cura dell'Archivio e Centro di Documentazione della Cultura Regionale], «I Quaderni dell'Archivio», Trieste, XVIII, 2011.

AGOSTI S., *L'enunciazione narrativa derealizzante: da Manzoni a Gadda a Stendhal a Svevo*, «Il piccolo Hans», 70, 1991.

ALBERTOCCHI G., *I sogni di Zeno*, «Quaderns d'Italià», 13, 2008.

ANZELLOTTI F., *Il segreto di Svevo*, Pordenone, Studio Tesi, 1985.

BAIOCCO C., *Analisi del personaggio sveviano in relazione alle immagini di lotta e malattia*, Roma, Cisu, 1984.

BALDI V., *Il sogno come contenuto e come forma in «Vino generoso» e nella «Novella» di Italo Svevo*, «Strumenti critici», a. XXV, n. 2, maggio 2010.

BENUSSI C., *La forma delle forme: il teatro di Italo Svevo*, Trieste, EUT, 2007.

BONARDI L., *Palinsesti del teatro di Italo Svevo*, «Metodi e ricerche», n.5, X, 1, gennaio-giugno 1991.

BONDI M., *L'ultimo Svevo e il sogno della vecchiaia*, «Strumenti critici», vol. XI, n. 2, 1996.

BOTTA G., *Nachträglichkeit, la risignificazione del passato tra tempo lineare e tempo circolare*, «Psichiatria e Psicoterapia », XXXI, 2, 2012.

BOTTI F. P., MAZZACURATI G., PALUMBO M., *Il secondo Svevo*, Napoli, Liguori, 1982.

BRIOSI S., *Il sogno raccontato da Svevo*, «Allegoria», n.14, 1993.

CARRAI S., *Breve inchiesta su Svevo e il Dottor S.*, «Moderna», V, 1, 2003.

CARRAI S., *Svevo e Freud*, «Allegoria», 59, 1, 2009.

- CATENAZZI F., *L'italiano di Svevo: tra scrittura pubblica e scrittura privata*, Firenze, Olschki, 1994.
- CATTANEO G., *Svevo e la psicoanalisi*, «Belfagor», anno XIV, n. 4, 1953.
- CAVAGLION A., *Italo Svevo*, Milano, Mondadori, 2000.
- CEPACH R., *E=mc² – emozione uguale memoria per tempo al quadrato: il sospetto della relatività nella narrativa dell'ultimo Svevo*, Atti del Convegno Internazionale Colloque International Le soupçon mitteleuropéen en Italie au tournant du XIXe siècle, Université de Franche-Comté, Besançon, 11- 12 dicembre 2009.
- CHARDIN P., *L'amour dans la haine, ou, La jalousie dans la littérature moderne: Dostoevski, James, Svevo, Proust, Musil*, Genève, Droz, 1990.
- CONTINI G., *Il quarto romanzo di Svevo*, Torino, Einaudi, 1980.
- CURTI L., *Svevo e Schopenhauer. Rilettura di «Una vita»*, Pisa, ETS, 1992.
- CURTI, L., *Zeno guarisce dall'ottimismo. Schopenhauer e Freud nella «Coscienza»*, «Rivista di letteratura italiana», a. XII, n. 2-3, 1994.
- DEBENEDETTI G., *Saggi critici. Seconda serie*, Il Saggiatore, Milano 1971.
- DE CASTRIS A. L., *Italo Svevo*, Pisa, Nistri Lischi, 1959.
- DE LAURENTIS T., *Dreams as Metalanguage in Svevo's «Confessions of Zeno»*, «Language and Style», IV, 3, 1973.
- DE LAURETIS T., *La sintassi del desiderio. Struttura e forme del romanzo sveviano*, Ravenna, Longo editore, 1976.
- FRANCONE G., *Sieri rigeneranti e altra fantascienza inglese in un racconto di Italo Svevo*, in CALTAGIRONE G., *Italia Magica. Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, [a cura di Sandro Maxia], Cagliari, AM&D Edizioni, 2008.
- GALLO C., *La Rigenerazione di Italo Svevo, ovvero Zeno Cosini in un dramma senza teatro*. in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI

Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, Roma, Adi Editore, 2014.

GATT-RUTTER J., *Alias Italo Svevo. Vita di Ettore Schmitz, scrittore triestino*, Siena, NIE, 1991.

GENCO G., *Italo Svevo: tra psicanalisi e letteratura*, Napoli, Alfredo Guida, 1998.

GIOANOLA E., *Un killer dolcissimo. Indagine psicoanalitica sull'opera di Italo Svevo*, Mursia, Milano, 1979.

GUIDOTTI A., *Zeno e i suoi doppi: le commedie di Svevo*, Pisa, ETS, 1986.

LALANNE-OLIVE A., *Svevo et le savoir médical*, «Revue des études italiennes», n. 1-4, 1993.

LAMBERTI E., *Le «contaminazioni» di Svevo: Zeno a teatro*, «Sinestesie», 1-2, 2006.

LANGELLA G., *Italo Svevo*, Napoli, Morano Editore, 1992.

LANGELLA G., *Il tempo cristallizzato: introduzione al testamento letterario di Svevo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.

LAVAGETTO M., *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi, 1992.

LAVAGETTO M., *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, Einaudi, 1975.

LUTI G., *L'Ora di Mefistofele: studi sveviani vecchi e nuovi (1960-1987)*, Firenze, Nuova Italia, 1990.

MAGRIS C., *Dietro le parole*, Milano, Garzanti, 1978.

MAGRIS C., *L'anello di Clarisse: grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino, Einaudi, 1984.

MAXIA S., *Lettura di Italo Svevo*, Padova, Liviana, 1985.

- MAZZACURATI G., *Stagioni dell'apocalisse. Verga Pirandello Svevo*, Torino, Einaudi, 1989.
- MAZZOTTA M., *Il teatro di Italo Svevo*, «La Zagaglia : rassegna di scienze, lettere ed arti», a. IV, n. 16, dicembre, 1962.
- MOLONEY B., *Scienza e pseudoscienza nei romanzi di Italo Svevo*, in AA.VV., *Letteratura e scienza nella storia della cultura italiana*, Palermo, Manfredi, 1978.
- MOLONEY B., HOPE F., *Italo Svevo giornalista triestino con scritti sconosciuti*, «Quaderni Giuliani di Storia», anno XXVII, n. 1, gennaio-giugno 2006.
- MONTALE E., *Omaggio a Italo Svevo*, «L'Esame», anno IV, n. XI-XII, nov/dic 1925.
- MONTALE E., *Italo Svevo nel centenario della nascita in Carteggio Svevo - Montale. Con gli scritti di Montale su Svevo*, [a cura di Giorgio Zampa], Milano, Mondadori, 1976.
- MUSATTI C., *Svevo e la psicoanalisi*, «Belfagor», XXIX, 2, marzo 1974.
- PALMIERI G., *Schmitz, Svevo, Zeno: storia di due biblioteche*, Milano, Bompiani, 1994.
- PALMIERI G., *Sulla tradizione critica della «Novella del buon vecchio e della bella fanciulla» di Italo Svevo*, «Filologia italiana», 7, 2010.
- PALMIERI N., *Svevo nello specchio del mito*, «La Rassegna della letteratura italiana», CII, 1, 1996.
- PALUMBO M., *Svevo e i suoi autori*, «MLN», a. CXI, n. 1, 1996.
- PETRONI F., *L'inconscio e le strutture formali: saggi su Italo Svevo*, Padova, Liviana, 1979.
- PUPPA P., *Svevo a Venezia*, Venezia, Helvetia, 2003.
- RABBONI R., *Un'utopia scientifico- letteraria del primo Novecento: longevità e ringiovanimento*, «Comparatistica. Annuario italiano», IV, 1992.

- RIMINI R., *La morte nel salotto: guida al teatro di Italo Svevo*, Firenze, Enrico Vallecchi, 1974.
- SACCONE E., *Il poeta travestito: otto scritti su Svevo*, Pisa, Pacini, 1977.
- SACCONE E., *Commento a Zeno: saggio sul testo di Svevo*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- SACCONE E., *Repetita: iuvant?*, *Il caso de La Coscienza di Zeno*, «RiLUnE», n. 6, 2007.
- SAVELLI G., *Ultima sigaretta, eventi e storia nella «Coscienza di Zeno»*, «MLN», a. CV, n. 1, 1990.
- SAVELLI G., *L'ambiguità necessaria: Zeno e il suo lettore*, Milano, Angeli, 1998.
- SECHI M., *Il giovane Svevo: un autore "mancato" nell'Europa di fine Ottocento*, Roma, Donzelli, 2000.
- SCOLLO, F., *Quella beata sera tentai di ricostruirmi intero: Vino generoso di Italo Svevo (1927)*, «Moderna : semestrale di teoria e critica della letteratura», XII, 2, 2010.
- SCHIFANO J.N., *Equisse pour une psychobiographie de Svevo*, «Italica», n.4, 1971.
- TONDO M., *Teatro di Svevo*, « Gazzetta del Mezzogiorno », 23 dicembre 1960.
- TORTORA M., *Svevo novelliere*, Pisa, Giardini, 2003.
- VENEZIANI SVEVO L., *Vita di mio marito*, [a cura di Lina Galli], Prefazione di E. Montale, Milano, Dall'Oglio Editore, 1976.
- VOGHERA G., *Gli anni della psicoanalisi*, Pordenone, Studio Tesi, 1980.
- VOLPATO S., CEPACH R., *Alla peggio andrò in biblioteca: i libri ritrovati di Italo Svevo*, [a cura di Massimo Gatta], Macerata, Biblohaus, 2012.

OPERE DI CESARE VICO LODOVICI

Edite

Note d'arte drammatica – Paul Claudel, «Coenobium – Rivista Internazionale di Liberi Studi», Lugano, n. 3, 31 Marzo 1914.

La donna di nessuno, La buona novella, Con gli occhi socchiusi, Le fole del bel tempo, Firenze, Vallecchi, 1926.

Forme d'arte contemporanea – Il teatro intimista, «La fiera Letteraria», 5, 24, febbraio 1929.

La donna serpente: Opera-fiaba in un prologo, tre atti e Sette quadri, Milano, Ricordi e C. Edit. Tip., 1932.

L'Idiota. Commedia in 3 atti, Torino, Piero Gobetti editore, 1923. *Rosso di San Secondo*, Civico Museo Biblioteca dell'Attore del Teatro Stabile di Genova, Fondo Lodovici, 1954.

Il giudizio universale : dramma in tre atti e quattro quadri dalla Commedia omonima di Anna Bonacci, Milano, G. Ricordi e C. Edit. Tip., 1954.

Ruota, l'incrinatura, La donna di nessuno, Massa Carrara, Società Editrice Apuana, 1998. [Copia anastatica della pubblicazione curata dalle Edizioni italiane di Roma, nel 1941.]

Inedite (Archivio del Civico Museo Biblioteca dell'Attore del Teatro Stabile di Genova, Fondo Lodovici):

Fortuna e sfortuna del teatro all'aperto, senza data.

Il teatro e i suoi confinanti (Teatro e Letteratura; Teatro e Spettacolo; Teatro e Regia), senza data.

La formazione dei giovani autori, senza data

Lettera a Pastorino, senza data.

Postilla al Festival di Pesaro, senza data.

SAGGI E ARTICOLI SU CESARE VICO LODOVICI

AA.VV., *In memoria di Wanda Fabro*, [a cura di Silvio d'Amico], Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1943.

ANTONINI G., *Il teatro contemporaneo in Italia*, Milano, Corbaccio, 1927.

APOLLONIO M., *C.V. L. Teatro intimista del primo dopoguerra*, in *Novecento, I contemporanei*, [a cura di Gianni Grana], Milano, Marzorati, 1979.

D'AMICO S., *Ruota di Cesare Vico Lodovici al Valle, Compagnia Marta Abba, 27 Gennaio 1933*, in ID., *Cronache del Teatro*, Bari, Laterza, 1963.

FABBRI D., *Un'opera fondata su un intimismo etico*, «Persona», n. 9 1968.

FABBRI D., *Il teatro di Cesare V. Lodovici*, «La Rivista Italiana del Dramma», V, n.3., 1941.

FIOCCO A., *Cesare Vico Lodovici*, «Le lettere», Roma-Istituto volere e potere 1920-Pubblicazione Periodica, 7,1,1938.

GHILARDI F., *Storia del teatro*, Milano, Vallardi, 1963.

GOBETTI P., *Lodovici*, «Comoedia», n. 3, 1924.

MARTINI F. M., *J.-J. Bernard e la sua visione del teatro*, «Comoedia», 7, 1° marzo 1925.

REBORA R., *Il teatro di Lodovici*, «Sipario», 1951.

SIMONI R., «*Ruota*» *tre atti unici di C. V. Lodovici*, in ID, *Trent'anni di cronaca drammatica*, Torino, ILTE, 1958.

STÄUBLE A., *Il teatro intimista. Contributo alla storia del Novecento*, Roma, Bulzoni, 1975.

TILGHER A., *Le fole del bel tempo di Cesare Vico Lodovici al Quirino*, «Il mondo», 17 febbraio 1926.

OPERE DI ALBERTO MORAVIA

PINCHERLE A., *C'è una crisi nel romanzo?*, «La Fiera letteraria», III, 41, 9 ottobre 1927.

Cinque sogni, «Interplanetario», a. I, n. 2, 15 febbraio 1928.

Dialogo tra Amleto e il Principe di Danimarca, «I lupi» n. 3, 1928.

Villa Mercedes, «L'Interplanetario», a. I, n. 7-8, 1giugno 1928.

Il teatro comico, «Il dramma», n. 198, 10, 1934.

La tragedia, «Il dramma», n. 202, 11, 1935.

La bella vita, Lanciano, Carabba, 1935.

Una notte all'Elba, «Omnibus», Anno III, n. 2 -14 gennaio 1939.

Teatro e cinema, «Documento», II, nov-dic. 1942.

Pirandello a dieci anni dalla morte, «Sipario», n. 7-8, 1946.

MORAVIA A., SQUARZINA L., *Gli indifferenti*, «Sipario. Rassegna mensile dello spettacolo», a.2., n.13, maggio 1947.

Contro il teatro di poesia, «Sipario», n. 14, 1947.

Il teatro è prima di tutto parola, «Il Punto», 24 agosto 1957.

La Noia, Bompiani, Milano, 1960.

Gli indifferenti, Milano, Bompiani, 1960.

L'uomo come fine e altri saggi, Milano, Bompiani, 1964.

La chiacchiera a teatro, «Nuovi Argomenti», n. 5, gennaio-marzo 1967.

Il mio quinto dramma, «Il dramma», giugno 1969.

Coscienza e crisi: il novecento italiano tra le due guerre, Napoli, Liguori, 1982.

L'uomo come fine, Bompiani, Milano, 1991.

Viaggi. Articoli 1930-1990, Bompiani, Milano, 1994.

Articoli di viaggio (1930-1990), [a cura di Enzo Siciliano], Milano, Bompiani, 1994.

La Mascherata, Bompiani, Milano, 1997.

Agostino, Milano Bompiani, 2000.

Racconti 1927-1951, Milano, Bompiani, 2001.

Il conformista, Milano Bompiani, 2002.

Romildo, Milano Bompiani, 2003.

Teatro, [a cura di Aline Nari e Franco Vazzoler], Milano, Bompiani, 2004.

Romanzi e racconti. 1927-1940, Milano, Bompiani, 2005.

Racconti surrealisti e satirici, Bompiani, Milano, 2007.

Cinema italiano. Recensioni e interventi. 1933-1990, Bompiani, 2010.

SAGGI, INTERVISTE, ARTICOLI SU ALBERTO MORAVIA

AA. VV., *Teatro oggi: funzione e linguaggio*, «Marcatre», 19/22 1966.

AA.VV., *Granteatro. Omaggio a Franca Angelini*, Bulzoni, Roma 2002.

AA.VV., *Interni familiari nella letteratura italiana*, [a cura di Maria Pagliara], Bari, Progedit, 2007.

AA.VV., *Luigi Squarzina. Studioso, drammaturgo e regista teatrale*, Atti del Convegno Internazionale di studi, 4-6 ottobre 2012, Venezia, Fondazione Giorgio Cini con la collaborazione dell' Accademia Nazionale dei Lincei, Venezia, Edizioni Fondazione Giorgio Cini, 2013.

AJELLO N., MORAVIA A., *Intervista sullo scrittore scomodo*, Bari, Laterza, 2008.

AUGIAS C., MORAVIA A., *Dopo il romanzo, il bisogno della parola teatrale*, «Sipario», n. 247, 1966.

BASILE B., *Lo specchio e la finestra ne «Gli indifferenti» di Moravia*, in AA.VV., *Dal «Novellino» a Moravia. Problemi della narrativa*, [a cura di Bruno Basile e Ezio Raimondi], Bologna, Il Mulino, 1979.

BASILE B., *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Roma, Salerno Editrice, 2003.

BO C., *Moravia tragico*, «Il Corriere della sera», 18 marzo 1968.

CARPI U., *Gli indifferenti rimossi*, «Belfagor», Anno XXXVI, N.1, 31 Gennaio 1981.

CERETTO A., *Terapia del linguaggio di un tartufo moderno*, « Il Corriere della sera», 21 settembre 1966.

CHIAROMONTE N., *Moravia e la chiacchiera*, «Sipario», aprile 1967.

CHIAROMONTE N., *Edipo tra i deportati*, «L'Espresso», 1969.

D'AMICO S., *Palcoscenico del dopoguerra, 1945-52*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1953.

D'AMICO S., *Gli Indifferenti di Alberto Moravia*, «Sipario», aprile 1948.

DE CECCATTY R., *Alberto Moravia*, Milano, Bompiani, 2010.

DE CHIARA G., *La storia di un Edipo moderno comandante in un lager nazista*, «Avanti!», 29 gennaio 1969.

DE FEO S., *Nel Castello dei Cenci la noia diventa tragedia*, «L'Espresso», settembre 1957.

DE FEO S., *Il filosofo andato a male*, «L'Espresso», 16 ottobre 1966.

DE FEO S., *Tre autori su una barca*, «L'Espresso», 30 ottobre 1966.

DE MONTICELLI R., *Orrori che si annullano pianificati dalle parole*, «Il Giorno», 29 gennaio 1969.

D'ISA D., *Moravia dialoghi confidenziali con Dina D'Isa*, Roma, Newton Compton, 1991.

GIANNESI F., *Teatro-Allegoria di Moravia*, «La stampa», 13 luglio 1969.

GOTTLIEB S., *Segnali tra le fiamme. Il Living Theatre in Europa*, «Nuovi Argomenti», n°5 gennaio-marzo 1967.

- GROPPALI E., *L'ossessione e il fantasma: il teatro di Pasolini e Moravia*, Marsilio, Venezia, 1979.
- GUIDI O., *Sul fantastico e dintorni. Saggi sulla letteratura italiana del Novecento: Palazzeschi, Svevo, Landolfi, Moravia, Pasolini, Levi, Calvino*, Perugia, Guerra, 2003.
- LIMENTANI A., *Alberto Moravia tra esistenza e realtà*, Venezia, Neri Pozza, 1962.
- MARAINI D., SICILIANO E., *Manifesto della Compagnia del Porcospino*, in «Sipario», n.246, ottobre 1966.
- MORANTE E., *Opere*, [a cura di Carlo Cecchi e di Cesare Garboli], Milano, Mondadori, 1988-1992.
- MORAVIA A., SERENELLI M., *Ideologia e parola*, «Sipario», n. 296, 1970.
- MORAVIA A., VACCARI L., *Ma la vita è disordine*, «Il Messaggero», 25 giugno 1984.
- MORAVIA A., ELKANN A., *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 2007.
- NARI A., *Gli indifferenti nella riduzione per il teatro di Alberto Moravia e Luigi Squarzina*, «La rassegna della letteratura Italiana», Anno 100°, serie VIII n. 2-3 maggio-dicembre 1969.
- PADUANO G., *Edipo, Storia di un mito*, Carocci, Pisa, 2008.
- PARIS R., *Una vita contro voglia*, Mondadori, Milano, 2007.
- PIPA A., *La riduzione teatrale di un romanzo di Moravia*, «Belfagor», maggio 1972.
- RADICE R., *Novità di Moravia della Maraini e di Siciliano*, «Il Corriere della sera», 21 ottobre 1966.
- RAIMONDO M., *Moravia e l'identità dramma spettacolo*, «Il dramma», marzo, 1969.
- REBORA R., *Il fato tedesco per un Edipo senza tabù*, «Sipario», febbraio 1969.

- RUSCONI M., *Tre domande agli intellettuali. Gli scrittori e il teatro*, «Sipario», n°229, maggio 1965.
- SACCONE G., *Moravia e il teatro: Espressione didascalica della "presenza"*, «Quaderni di teatro», a. IV, 13, 1981.
- SANGUINETI E., *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1962.
- SCHETTINO F., *Polivalenza e funzione critica dell'aggettivo ne «Gli indifferenti»*, «Forum Italicum», III, 1969.
- SCHETTINO F., *Oggettività e presenza del narratore ne «Gli indifferenti» di Moravia*, in «Revue des Etudes Italiennes», 3-4, 1974.
- SICILIANO E., *Vita, parole e idee di un romanziere*, Bompiani, Milano, 1982.
- SURCHI S., *La Beatrice Cenci di Moravia e il dibattito fra letteratura e teatro*, «Belfagor», XII, 1957.
- SURCHI S., *Il teatro del porcospino*, «La Nazione», 18 ottobre 1967.
- TESSARI R., *Alberto Moravia. Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana*, Le Monnier, Firenze, 1977.
- TIAN R., *Soffrire fino all'eros*, «Il Messaggero», 9 maggio 1986.
- TORRESANI S., *Violenza e incesto nel teatro di Alberto Moravia*, «Vita e pensiero», n°52, 1969.
- TORRESANI S., *Moravia e il suo teatro*, «Sipario», aprile-maggio 1991.
- TREZZINI L., *La Beatrice Cenci di Alberto Moravia*, «Sipario», settembre 1957.
- VACCARI L., *Ma la vita è disordine*, «Il Messaggero», 25 giugno 1984.
- VIALAR P., *Les indifférents, pièce en 5 tableaux d'après le roman de Moravia*, in «Les Œuvres libres. Recueil littéraire mensuel ne publiant que de l'inédit», Paris, Librairie Arthème Fayard, n. 203, Mai 1938.
- VIRDIA F., *Il "dio Kurt" di Moravia*, «Il Corriere della sera», 17 aprile 1969.

VOZA P., *Nel Ventisette sconosciuto. Moravia intorno al romanzo*, «Belfagor», n. 37, 2, 1982.

VOZA P., *Moravia*, Palumbo, Palermo, 1997.

TESTI E SAGGI SUL TEATRO TRA OTTO E NOVECENTO

Testi

ANTONELLI L., *Lo scrittore si confessa*, in ID., *L'uomo che incontrò se stesso, La casa a tre piani, Il maestro*, Roma, Edizioni Teatro Università, 1943.

ANTONELLI L., *L'uomo che incontrò se stesso e altri drammi rappresentati*, 1918-1933, Roma, Bulzoni Editore, 1994.

BONTEMPELLI M., *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974.

BOMPIANI V., *Tre commedie d'amore*, Padova, Cappelli Editore, 1980.

BRANCATI V., *Opere: Romanzi e saggi, Racconti, teatro, scritti giornalistici*, Milano, Mondadori, 2003.

BRECHT B., *I capolavori di Brecht*, Torino, Einaudi, 1963.

BRETON A., *I vasi comunicanti*, [a cura di Annamaria Laserra], Roma, Lucarini, 1990.

BONTEMPELLI M., *Opere scelte*, [a cura di L. Baldacci], Milano, Mondadori, 1978.

BONTEMPELLI, M., *Nostra Dea e altre commedie*, [a cura di Alessandro Tinterri], Torino, Einaudi, 1989.

BRACCO R., *Il piccolo santo: dramma in cinque atti*, Milano, Sandron, 1910.

BRANCATI V., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, [a cura di Marco Dondero, con un saggio introduttivo di Giulio Ferroni], Milano, Mondadori, 2003.

BUZZATI D., *Opere scelte*, [a cura di G. Carnazzi], Milano, Mondadori, 1998.

- BUZZATI D., *Teatro*, Milano, Mondadori, 2006.
- CECHOV A., *Teatro*, Torino, Einaudi, 1991.
- COCTEAU J., *Orfeo*, Torino, Einaudi, 1963.
- EVREINOV N., *Fra le quinte dell'anima*, in ID., *La gaia morte, Tra le quinte dell'anima, Ciò che più importa*, Milano, Alpes, 1925.
- GHERARDI G., *Sei commedie*, Bologna, Cappelli, 1953.
- IBSEN H., *Tutte le opere teatrali*, [a cura di Alfild Motzfeldt Tidemand-Johannessen], Milano, Mursia, 1963.
- IBSEN H., *Peer Gynt 1928-1972*, «Quaderni del teatro stabile di Torino», n. 27, Milano, Mursia, 1972.
- IONESCO E., *La cantatrice calva*, Torino, Einaudi, 1963.
- IONESCO E., *Il rinoceronte*, Torino, Einaudi, 1964.
- LANDOLFI T., *Opere I (1937-1959)*, [a cura di Idolina Landolfi], Milano, Rizzoli, 1991.
- LANDOLFI T., *Opere, II (1960-1971)*, [a cura di Idolina Landolfi], Milano, Rizzoli, 1992.
- DE LORDE A., *Théâtre d'épouvante: Une Leçon a la Salpêtrière, L'obsession, La Dormeuse, Au Rat Mort, Le Système du Docteur Goudro, La dernière torture, Sur la Dalle*, Paris, Librairie Théâtrale, Artistique & Littéraire, 1909.
- DE LORDE A., *La Folie au Théâtre: L'homme mystérieux, La Petite Roque, Les invisibles*, Paris, Fontemoixg Editeurs, 1913.
- DE LORDE A., *Théâtre de la Peur: L'horrible expérience, Baraterie, L'acquittée*, Paris, Eugene Figuiere Editeur, 1919.
- MAETERLINCK M., *Poesia. Teatro. Prosa*, Torino, UTET, 1977.
- MARINETTI F.T., *Teatro*, [a cura di Jeffrey T. Schnapp], Milano, Mondadori, 2004.
- MARTINI F. M., *Il fiore sotto gli occhi*, Milano, Mondadori, 1922.

- MILLER A., *Teatro*, Torino, Einaudi, 1959.
- O'NEILL E., *Strano interludio*, Torino, Einaudi, 1972.
- O'NEILL E., *I capolavori di Eugene O'Neill*, Torino, Einaudi, 1990.
- PIRANDELLO L., *Maschere nude*, Milano, Mondadori, 1948-1949.
- PIRANDELLO L., *I giganti della montagna: mito* [a cura di Marta Abba], Milano, Mursia, 1972.
- PIRANDELLO L., *Novelle per un anno*, Milano, Mondadori, 1985.
- PIRANDELLO L., *Lettere di Luigi Pirandello a Marta Abba*, Milano, Mondadori, 1995.
- PIRANDELLO L., *Sei personaggi in cerca d'autore*, Pirandello, Pisa, ETS, 2007.
- PIRANDELLO L., *Non si sa come: Stefan Zweig traduce Luigi Pirandello*, [a cura di Fausto De Michele], Roma, Bibliotheca aretina, 2012.
- ROSSO DI SAN SECONDO P. M., *Teatro: 1911-1925*, [a cura di Luigi Ferrante], Bologna, Cappelli, 1962.
- ROSSO DI SAN SECONDO P.M., *Teatro*, Roma, Bulzoni, 1976.
- SAVINIO A., *Alcesti di Samuele e atti unici*, Milano, Adelphi, 1991.
- SAVINIO A., *Capitano Ulisse*, Milano, Adelphi, 1995.
- SCHNITZLER A., *Sulla psicoanalisi*, [a cura di Luigi Reitani], Milano, SE, 2001.
- SCHNITZLER A., *Opere*, [a cura di Giuseppe Farese], Milano, Mondadori, I Meridiani, 2005.
- SCHNITZLER A., *Sogni 1875-193*, [a cura di Agnese Grieco], Milano, Il Saggiatore, 2013.
- STRINDBERG A., *Teatro naturalistico*, Milano, Adelphi, 1982-1983.
- STRINDBERG A., *Tutto il Teatro*, Milano, Mursia, 1984.
- STRINDBERG A., *Amleto e Faust*, [a cura di Franco Perrelli], Milano, Ubulibri, 1989.

STRINDBERG A., *Il padre; Creditori; La signorina Julie*, Milano, Mursia, 1990.

STRINDBERG A., *Il sogno*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Adelphi, 2005.

VITRAC R., *Les mystères de l'amour; Les demoiselles du large; Le loup-garou*, Paris, Gallimard, 1948.

VITRAC R., *Le peintre; Mademoiselle Piège; Entrée libre; Poison; L'éphémère; La bagarre; Médor*, Paris, Gallimard, 1964.

WILDER T., *Il ponte di San Luis Rey*, Milano, Dall'Oglio, 1946.

WILDER T., *Drammi brevi*, Roma, Libreria Editrice Organizzazione, 1955.

WILDER T., *Tre commedie*, Milano, Mondadori, 1994.

Saggi

AA.VV., *Il teatro espressionista tedesco*, [a cura di Vito Pandolfi], Bologna, Mareggiani, 1956.

AA.VV., *Teatro grottesco del Novecento*, [a cura di Gigi Livio], Milano, Mursia, 1965.

AA.VV. *Teatro italiano d'avanguardia. Drammi e sintesi futuriste*, [a cura di Mario Verdone], Roma, Officina, 1970.

AA.VV. *Pirandello e la cultura del suo tempo*, [a cura di Stefano Milioto e Enzo Scrivano], Milano, Mursia, 1984.

AA.VV., *La letteratura in scena. Il teatro del Novecento*, [a cura di Giorgio Bárberi Squarotti], Torino, Tirrenia Stampatori, 1985.

AA. VV., *Atti del Convegno nazionale di studi su Pier Maria Rosso di San Secondo nella letteratura italiana ed europea del Novecento*, Caltanissetta, 17-18 dicembre 1987.

AA.VV. *Alle origini della drammaturgia moderna: Ibsen, Strindberg, Pirandello, Atti del Convegno Internazionale, Torino 18-20 aprile 1985*, Genova, Costa&Nolan, 1987.

AA.VV. *La Didascalia nella letteratura teatrale scandinava*, Roma, Bulzoni Editori, 1987.

AA.VV., *Nel paese dei sogni*, Atti delle giornate di studio sul *Sogno raccontato nella letteratura*, Università di Bologna, gennaio-giugno 2000, [a cura di Vanessa Pietrantonio e Fabio Vittorini], Firenze, Le Monnier, 2003.

AA.VV., *Crocevia dei sogni. Dalla «Nouvelle Revue de Psychanalyse»*, [a cura di Ferdinando Amigoni e Vanessa Pietrantonio], Firenze, Le Monnier, 2004.

AA.VV. *Scene di fine Ottocento. L'Italia fin de siècle a teatro*, [a cura di Carlotta Sorba], Roma, Carocci, 2004.

AA.VV., *I sogni e la scienza nella letteratura italiana, Atti del Convegno di Siena, 16-18 novembre 2006*, [a cura di Natascia Tonelli], Pisa, Pacini, 2008.

ACHILLI T., *Teatro e futurismo*, Bari, Progedit, 2005.

ALONGE R., *Pirandello fra realismo e mistificazione*, Napoli, Guida Editori, 1972.

ALONGE R., *Epopea borghese nel teatro di Ibsen*, Napoli, Guida Editori, 1984.

ALONGE R., *Teatro e spettacolo nel secondo ottocento*, Roma-Bari, Laterza. 1988.

ALONGE R., *Ibsen. L'opera e la fortuna scenica*, Milano, Casa editrice Le Lettere, 1995.

ALONGE R., *Scene perturbanti e rimosse: interno ed esterno sulla scena teatrale*, Roma, Nis, 1996.

ANGELINI F., *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Bari, Laterza 1988.

AGOSTINI P., *Lo spazio della notte : Pirandello: le novelle, il simbolo*, Firenze, Cesati, 1988.

- ANTONUCCI G., *Storia del teatro italiano del Novecento*, Roma, Edizioni Studium, 1996.
- ANTONUCCI G., *Cronache del teatro futurista*, Roma, Edizioni Abete, 1975.
- ANTONUCCI G., *Lo spettacolo futurista in Italia*, Roma, Studium, 1974.
- ANTONUCCI G., *Storia del teatro futurista*, Roma, Studium, 2005.
- ARTAUD A., *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1972.
- ARTIOLI U., *La scena e la dynamis (immaginario e struttura nelle sintesi futuriste)*, Bologna, Patron, 1975.
- ARTIOLI U., *L'officina segreta di Pirandello*, Bari, Laterza, 1989.
- AUGIERI C.A., *La letteratura e le forme dell'oltrepassamento. Bachtin, De Martino, Jakobson, Lotman*, Lecce, Manni, 2002.
- BALDISSONE G., *Teatro futurista*, Milano, Mursia, 1986.
- BAIKOVA POGGI T., *La fortuna di Nikolaj Evreinov in Italia negli anni Venti*, «Europa Orientalis», I, n.1, 1982.
- BÁRBERI SQUAROTTI G., *Forme simboliche del romanzo del Novecento*, in AA. VV. *Lezioni sul Novecento. Storia, teoria e analisi letteraria*, [a cura di Andrea Marino], Milano, Vita e pensiero, 1990.
- BARILLI R., *La linea Svevo-Pirandello*, Milano, Mursia, 1977.
- BARSOTTI A., *Futurismo e avanguardia nel teatro italiano fra le due guerre*, Roma, Bulzoni, 1969.
- BARSOTTI, A. *Pier Maria Rosso di San Secondo*, Firenze, La nuova Italia, 1978 .
- BARTOLUCCI G., *La didascalia drammaturgia (Praga – Marinetti – Pirandello)*, Napoli, Guida, 1973.
- BLAZINA S., *Il sogno in scena: D'Annunzio, Pirandello, Svevo* in AA:VV., *La Letteratura in scena. Il teatro del Novecento*, Torino, Tirrenia, 1985.

- BONTEMPELLI M., *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974.
- BRECHT B., *Letterarizzazione del teatro. Note all'Opera da tre soldi*, in ID., *Scritti teatrali*, [a cura di Emilio Castellani], Torino, Einaudi, 2001.
- CALLARI F., *Pirandello e il cinema*, Venezia, Marsilio, 1991.
- CAVALLINI G., *Ibsen, Shaw, Pirandello: analisi della funzione socio-pedagogica del teatro*, Milano, La Goliardica, 1964.
- D'AMICO S., *Il teatro dei fantocci*, Firenze, Vallecchi Editore, 1920.
- D'AMICO S., *Ibsen*, Milano, Fratelli Treves, 1928.
- D'AMICO S., *Palcoscenico del dopoguerra 1945-1952*, Edizioni Radio Italiana, Torino, 1953.
- D'ANGELI C., *Forme della drammaturgia. Definizioni ed esempi*, Torino, UTET, 2004.
- DAVICO BONINO G., *Teatro futurista sintetico*, Genova, 1993.
- DE LANCASTRE M.J., *Con un sogno nel bagaglio. Un viaggio di Pirandello in Portogallo*, Palermo, Sellerio, 2006.
- DE MARIA L., *Futurismo, Dada, Surrealismo*, in *La nascita dell'avanguardia. Saggi sul futurismo italiano*, Venezia, Marsilio, 1986.
- DE MARINIS M., *Il nuovo teatro (1947-1970)*, Milano, Bompiani, 2000.
- DE MICHELI M., *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1966.
- DI LEGAMI F., GUIDOTTI A., TEDESCO N., *Pier Maria Rosso di San Secondo: la figura e l'opera*, Messina, Pungitopo Editrice, 1988.
- DONATI C., *Il sogno e la ragione: saggi pirandelliani*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1993.
- ESSLIN M., *Il teatro dell'assurdo*, Roma, Abete, 1975.
- EVREINOV N., *Il teatro nella vita*, Milano, Alpes, 1929.

- FAVETTA B. M., *La storia del Teatro Filodrammatico di Trieste*, Trieste, Archeografo Triestino, 1977.
- FERRANTE L., *Teatro italiano grottesco*, Bologna, Cappelli, 1964.
- FJELDE R., *Naturalism, and the dissolving self*, «The drama review», 1968.
- FUSCO A., «*Non si sa come*» di Pirandello e «*Cuore dell'oscurità*» di Conrad nella 'luce' psicologica, Cassino, Garigliano, 1979.
- GIOANOLA E., *Pirandello, la follia*, Milano, Jaca Book, 1997.
- GIUDICE G., *Luigi Pirandello*, Torino, UTET, 1963.
- GOBETTI P., *Scritti di critica teatrale*, [a cura di Giorgio Guazzotti e Carla Gobetti], in ID., *Opere*, Torino, Einaudi, 1974, vol. III.
- GRAMSCI A., *Cronache teatrali 1915-1920*, [a cura di Guido Davico Bonino], Torino, Aragno Editore, 2010
- GUIDOTTI A., *Surrealismo e fantastico nel novecento*, Roma, Marzorati-Editalia, 1999.
- LAPINI L., *Il teatro futurista italiano*, Milano, Mursia, 1977.
- LEPSCHY A. L., *Narrativa e teatro fra due secoli*, Firenze, Olschki, 1984.
- LIVIO G. [a cura di], *Teatro grottesco del Novecento: antologia*, Milano, Mursia, 1965.
- LIVIO G., *Il teatro in rivolta*, Milano, Mursia, 1976.
- LIVIO G., *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e del Novecento*, Milano, Mursia, 1989.
- KORNFELD P., *L'uomo ispirato e l'uomo psicologico*, in CHIARINI P., *Caos e geometria*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.
- LUKÁCS G., *Il dramma moderno*, Milano, SugarCo, 1976.
- MACCHIA G., *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981.
- MAGRIS C., *Ibsen in Italia*, Milano, Aragno, 2009.

- MANCINI F., *L'evoluzione dello spazio scenico dal naturalismo allo spazio epico*, Edizioni Dedalo, 2002.
- MARINETTI F. T., *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1990.
- MICALI S., *Miti e riti del moderno: Marinetti, Bontempelli, Pirandello*, Firenze, Le Monnier, 2002.
- MORPURGO E., *I Sei personaggi in cerca d'autore di Pirandello*, «Archivio generale di neurologia, psichiatria e psicanalisi», 11, 1930.
- MUSATTI C., *La struttura della persona in Pirandello e nella psicoanalisi* in AA.VV., *Pirandello e lo psicodramma in Italia*, a cura di Ottavio Rosati, Roma, Ubaldini, 1982.
- NOBILI C. S., «*La materia del sogno*». *Pirandello tra racconto e visione*, Pisa, Giardini Editori, 2007.
- ORSINI F., *Pirandello e l'Europa*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2001.
- ORSINI F., *Drammaturgia europea dell'avanguardia storica: Pirandello - Rosso di San Secondo- Strindberg - Wedekind*, Cosenza, Pellegrini, 2005.
- PALADINI V., *Estetica del sogno*, «Interplanetario», n. 4, 15 marzo 1928.
- PASOLINI P.P., *Manifesto per un nuovo teatro*, «Nuovi argomenti», n. 9, 1968.
- PEDULLÀ G., *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, il Mulino, 1994.
- PIRANDELLO L., *Teatro e Letteratura*, «Sipario», n. 50, 1950.
- PIRANDELLO L., *Saggi, poesie, scritti vari*, [a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti], Milano, Mondadori, 1960.
- PIRANDELLO L., *L'umorismo*, Roma, Newton, 1993.
- PULLINI G., *Tra esistenza e coscienza. Narrativa e teatro del '900*, Mursia, Milano 1986.
- PUPO I. [a cura di], *Interviste a Pirandello. "Parole da dire, uomo, agli altri uomini"*, [], Soveria Mannelli, Rubettino Editore, 2002,

- PUPPA P., *Fantasmî contro giganti*, Patron-Bologna 1978.
- PUPPA P., *Dalle parti di Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1987.
- PUPPA P., *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, Torino, Utet, 2003.
- PUPPA P., *La morte in scena-Rosso di San Secondo*, Guida-Napoli, 1986.
- PUPPA P., *Itinerari nella drammaturgia del Novecento*, in AA.VV., *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, [a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno], Milano, Garzanti, 1987, vol. II.
- PUPPA P. [a cura di], *Luigi Squarzina: passione e ragione del teatro*, Bulzoni-Roma, 1994.
- PUPPA, P., *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- SAUTER W., *Chi ha sognato il sogno di Strindberg? Cento anni di allestimenti a Stoccolma*, «Prove di drammaturgia. Rivista semestrale di inchieste teatrali», a.VI, n. 2, 1999.
- SCIANATICO G., *Il teatro dei miti: Pirandello*, Bari, Palomar, 2005.
- SINISI S., *Cambi di scena, teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Roma, Bulzoni, 1995.
- SLATAPER S., *Ibsen*, Torino-Milano-Roma, Fratelli Bocca, 1916.
- STEINER G., *Morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 1965.
- SZONDI P., *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, Torino, Einaudi, 1962.
- TILGHER A., *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1923.
- TILGHER A., *Il problema centrale. Cronache teatrali 1914-1926*, Genova, Edizioni del Teatro Stabile, 1973.

TISSI S., *La psicanalisi scienza dell'Io o del mistero/problema psichico, con saggi di analisi psichica su drammi di Pirandello, Ibsen, Shakespeare, Tolstoi e Shaw*, Milano, Hoepli, 1929.

UCCELLATORE M. C., *Dall'urlo alla voce: studi su Rosso di San Secondo*, Roma, Bonanno, 2007.

VACCARI W., *Avventure teatrali del Novecento*, Catanzaro, Rubbettino, 1999

VERDONE M., *Il teatro nel tempo futurista*, Roma, Bulzoni, 1988.

VESCOVO P., *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia, Marsilio, 2008.

VOZA P., *Coscienza e crisi: il Novecento italiano tra le due guerre*, Napoli, Liguori, 1982.

ZOBOLI P., *La rinascita della tragedia. Le versioni dei tragici greci da D'Annunzio a Pasolini*, Pensa multimedia, Lecce, 2004.

SAGGI A CARATTERE GENERALE

AA.VV., *Letteratura e psicoanalisi*, [a cura di Remo Bodei], Bologna, Zanichelli, 1975.

AA. VV., *Michail Bachtin. Semiotica, teoria della letteratura e marxismo* [a cura di A. Ponzio], Dedalo, Bari, 1977.

AA.VV., *Interazione, dialogo e convenzioni: il caso del testo drammatico*, Bologna, CLUEB, 1983.

AA.VV., *I linguaggi del sogno*, [a cura di Vittore Branca, Carlo Ossola, Salomon Resnik], Firenze, Sansoni, 1984.

AA. VV., *Bachtin, teorico del dialogo*, Milano, Angeli, 1986.

AA.VV., *Sogni di carta. Dieci studi sul sogno raccontato in letteratura*, [a cura di Anita Piemonti e Marina Polacco], Firenze, Lemonnier, 2001.

AA.VV., *Sogno e racconto: archetipi e funzioni. Atti del Convegno di Macerata, 7-9 maggio 2002*, [a cura di Gabriele Cingolani e Marco Riccini], Firenze, Le Monnier, 2003.

ALMANZI G., BÉGUIN C., *Teatro del sonno. Antologia dei sogni letterari*, Garzanti, Milano 1987.

BACHELARD G., *La poetica della rêverie*, Bari, Dedalo, 2008.

BACHTIN M., *Dostoevskij: poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 2002.

BERGSON H., *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Torino, Società editrice internazionale, 1951.

BERGSON H., *Introduzione alla metafisica*, Bari, Laterza, 1957.

BERGSON H., *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Roma-Bari, Laterza, 1982.

BERGSON, H., *Opere, 1889-1896*, [a cura di Pier Aldo Rovatti], Milano, Mondadori, 1986.

BERGSON H., *Materia e memoria: saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, [a cura di Adriano Pessina], Roma-Bari, Laterza, 1996.

BERGSON H., *L'evoluzione creatrice*, Milano, BUR, 2012.

BODEI R., *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Milano, Feltrinelli, 2002.

CAILLOIS R., *L'incertezza dei sogni*, Milano, Feltrinelli, 1989.

CAVAZZI F., *Ringiovanire: la funzione energetica della secrezione interna testicolare e le iniezioni sottocutanee di prodotti di secrezione interna testicolare per ridare le energie organiche agli uomini indeboliti dall'età e dal lavoro e prolungare la vita*, Bologna, Zanichelli, 1926.

CORTI C., "Circe": *il comico onirico di Joyce*, «Rivista di letterature moderne e contemporanee», XXXIX, 1986.

CRUCIANI F., *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

- DAVID M., *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri, 1970.
- DE MARINIS M., *Semiotica del teatro: l'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982.
- EDELMAN G., *Il presente ricordato: una teoria biologica della conoscenza*, Milano, Rizzoli, 1991.
- ELAM K., *Semiotica del teatro*, Bologna, Il mulino, 2004.
- FERRARIO P., *Il corpo come materia di riflessione: l'episodio di Circe nell'«Ulysses» di Joyce*, «ACME», Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, Volume LX, Fascicolo II, Maggio-Agosto 2007.
- FERRONI G., *La semiotica e il doppio teatrale*, Napoli, Liguori, 1981.
- FERRONI G. [a cura di], *Il dialogo. Scambi e passaggi della parola*, Palermo, Sellerio, 1985.
- FREUD S., *L'interpretazione dei sogni*, in ID., *Opere*, Torino, Boringhieri, 1966, vol. III.
- FREUD S., *Le origini della psicoanalisi. Lettere a Wilhelm Fliess 1887-1902*, Boringhieri, Torino 1968.
- FREUD S., *Psicopatologia della vita quotidiana*, in ID., *Opere*, Torino, Boringhieri, 1970, vol. IV.
- FREUD S., *Il sogno*, 1970, in ID., *Opere*, Torino, Boringhieri, vol. IV.
- FREUD S., *Il Moto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in ID., *Opere*, Torino, Boringhieri, 1972, vol. V.
- FREUD S., *Personaggi psicopatici sulla scena*, in ID., *Opere*, Torino, Boringhieri, 1972, vol. V.
- FREUD S., *Ricordare, ripetere, rielaborare*, in ID., *Opere*, Torino, Boringhieri, 1975, vol. VII.

- FREU S., *Totem e Tabù*, in ID., *Opere*, Torino, Boringhieri, 1975, vol.VII.
- FREU S., *Mosè di Michelangelo*, in ID., *Opere*, Torino, Boringhieri, 1975, vol. VII.
- FREUD S., *Alcuni tipi di carattere tratti dal lavoro psicoanalitico*, in ID., *Opere*, Torino, Boringhieri, 1976, vol. VIII.
- FREUD S., *Introduzione alla psicoanalisi*, in ID., *Opere*, Torino, Boringhieri, 1976, vol. VIII.
- FREUD S., *Il perturbante* in ID., *Opere*, Torino, Boringhieri, 1977, vol. IX.
- FREUD S., *Il disagio della civiltà*, in ID., *Opere*, Torino, Boringhieri, 1978, vol. X.
- FREUD S., *Costruzioni nell'analisi*, in ID., *Opere*, Torino, Boringhieri, 1979, vol. XI.
- GARCIA BARRIENTOS J. L., *Drama y tempo. Dramatologia I*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.
- GENETTE G., *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976.
- GENETTE G., *Palinsesti*, Torino, Einaudi, 1997.
- GOLLUT J.-D., *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris, José Corti Editions, 1993.
- GREIMAS A. J., *Semantica strutturale*, Roma, Maltemi Editore, 2000.
- GUIDOTTI A., *Scrittura, gestualità, immagine. La novella e le sue trasformazioni visive*, Pisa, ETS, 2007.
- HAGGE, M., *Il sogno e la scrittura: saggio di onirologia letteraria*, Firenze, Sansoni, 1986.
- HEIDEGGER M., *Essere e tempo*, Torino, UTET, 1969.
- HEIDEGGER M., *Prolegomeni alla storia del concetto di tempo*, Genova, Il Melangolo, 1999
- HENRY A., *Metonimia e metafora*, Torino, Einaudi, 1975.
- HILLMAN J., *Il sogno e il mondo infero*, Milano, Adelphi, 2003.

- JUNG C.G. (1934), *Considerazioni generali sulla teoria dei complessi*, in *Opere*, vol. 8, Bollati Boringhieri, Torino, 1976.
- JUNG Carl G., *La psicologia del sogno*, Torino, Boringhieri, 1980.
- KIERKEGAARD S., *Enten-Eller*, [a cura di A. Cortese], Milano, Adelphi, 1976-1978.
- LAKOFF G., JOHNSON M., *Metafora e vita quotidiana*, [a cura di Patrizia Violi], Milano, Espresso Strumenti, 1982.
- LAPLANCHE J., PONTALIS J. B., *Enciclopedia della psicoanalisi*, Roma-Bari, Laterza, 1967.
- LOTMAN J. M., *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1976.
- LOTMAN J. M., *Semiotica della scena*, «Strumenti critici», n. 44, 1981.
- LUKÁCS G., *Teoria del romanzo* (1920), La Spezia, Club del Libro Fratelli Melita, 1981.
- MATHIEU V., *La filosofia di fronte al sogno*, in AA.VV., *I linguaggi del sogno*, [a cura di Vittore Branca, Carlo Ossola e Salomon Resnik], Firenze, Sansoni Editore, 1984.
- MAURON C., *Dalle metafore ossessive al mito personale*, Milano, Il Saggiatore, 1966.
- MELCHIORI G., *Joyce: Il mestiere dello scrittore*, Torino, Einaudi, 1994.
- METCHNIKOFF E., *Le disarmonie della natura umana e il problema della morte. Saggio di filosofia ottimista*, Milano, Pallesstrini, 1906.
- METCHNIKOFF E., *The prolongation of life. Optimistic studies*, New York, Springer Publishing Company, 2004.
- MODELL H., *Per una teoria del trattamento psicoanalitico*, Milano, Cortina, 1994.
- MUSATTI C., *Psicoanalisti e pazienti a teatro, a teatro!*, Milano, Mondadori, 1988.
- ORLANDO F., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.

- PERRELLI F., *Storia della scenografia*, Roma, Carocci, 2003.
- POZZI E., *Fotografare l'inconscio: Galton e Freud*, «Il Corpo», IV, 6/7, 1996/1997.
- RESNIK S., *Il teatro del sogno*, Torino, Boringhieri, 1982.
- RICOEUR P., *La metafora viva*, Milano, Jaca Book, 1981.
- RICOEUR P., *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book, 1994.
- RIOLO F., *Lo statuto psicoanalitico di inconscio: prospettive attuali*, «Rivista di Psicoanalisi», LV, 1, 11-28, 2009.
- SCHOPENHAUER A., *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Laterza, Roma, 1979.
- SCHOPENHAUER A., *L'arte di trattare le donne*, [a cura di Franco Volpi], Milano, Adelphi, 2000.
- SEGRE C., *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974.
- SEGRE C., *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984.
- SPADANUDA L., *Storia dello sperma. Antropologia del seme maschile: pregiudizi, fantasie e verità scientifiche*, Roma, Mare Nero, 2001.
- SPERA S., *Il pensiero del giovane Kierkegaard*, Padova, CEDAM, 1977.
- STARA A., *Letteratura e psicoanalisi*, Roma-Bari, Laterza, 2001.
- SZONDI P., *Saggio sul tragico*, Torino, Einaudi, 1996.
- TABUCCHI A., *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, Milano, Feltrinelli, 2013.
- TILGHER A., *Relativisti contemporanei. Vaihinger, Einstein, Spengler*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1921.
- THOMÄ H., KÄCHELE H., *Trattato di terapia psicoanalitica*, Torino, Boringhieri, 1996.
- TODOROV T., *Introduzione alla letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977.
- TOMAŠEVSKIJ B., *Teoria della letteratura*, Milano, Feltrinelli, 1978.

- TORRINI M., *La filosofia italiana ed Einstein*, «L'acropoli», A. 7, n. 1, 2006.
- TRILLING L., *La letteratura e le idee*, Torino, Einaudi, 1962.
- UBERSFELD A., *Theatrikòn. Leggere il teatro*, Roma, Euroma, 1984.
- VALÉRY P., *Questions du rêve*, [a cura di Jean Levaillant], *Cahiers Paul Valéry*, n. 3, Paris, Gallimard, 1979.
- VORONOFF S., *Vivere: studio dei mezzi per ripristinare l'energia vitale e per prolungare la vita*, Milano, Quintieri, 1920.
- WEISS E., *Sigmund Freud come consulente*, Roma, Astrolabio, 1971.